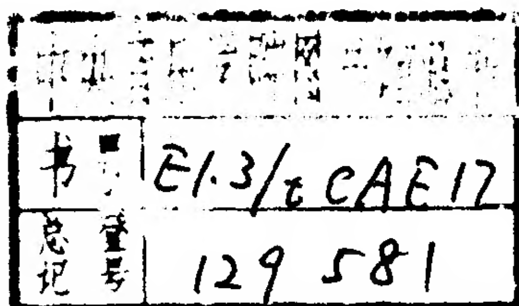
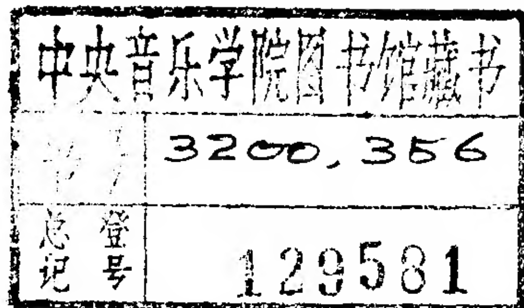




目　次

第二部份：1920—1950

第 一 部 份

1900—1920

第一章　十九世纪的背景

听过《佩列阿斯和梅丽桑德》(Pelléas et Mélisande, 1902)、《苍白的月色》(Pierrot Lunaire, 1921) 和《春之祭》(Le Sacre du Printemps,1913) 首次演出的大多数人，曾经认为他们亲眼目睹了音乐在感受、理解和寓意等方面遭受着一场狂暴的冲击。音乐历史的连续统一看来好象被破坏了，过去所有的美被放肆的、变幻莫测的丑恶代替了。批评家们把这看作是音乐风格上的完全改变。在这一印象下，他们谈论起“neue Musik”(新音乐)，犹如他们的先辈在1600年和1300年——也是音乐风格上发生变革的两个时期——谈论起“nuove musiche”① 和“ars nova”② 一样。

现在，二十世纪的四分之三已经过去，我们听音乐的耳朵已经不同了。原来看似杂乱无章的不和谐的音调，今天我们听来已不感到吃惊，过去曾经是骇人听闻的一些手法，现在在教材中已经加以分析和系统化了。而且，现在我们认识到历史的连续统一并未受到破坏。德彪西、斯特拉文斯基、勋伯格各自在一个特定的环境中获得了发展。他们的音乐，如同贝多芬的音乐一样，都是他们所处的时间、地点、条件所形成的结果。

---

① 指十七世纪在意大利兴起的一种新的音乐，原来卡西尼在1602年出版的一本歌集的题名《Nuove Musiche》。——译注，下同。

② 意为新艺术；指十四世纪中在法国和意大利兴起的一种新音乐和代表这一新艺术的时期。这一名词是由菲利普·德维尔特约在1320年间写成的一本理论小册子的题名《Ars Nova》而来。

因为与邻接的过去存在着密切的联系，在我们讨论二十世纪的作曲家和音乐风格时，将要先对十九世纪的音乐作一简短的评述。本书显然不宜于全面讨论十九世纪音乐，所以这一简短评述的目的只是为了使读者重温一下二十世纪作曲家们曾在其中产生和发展的音乐环境。

十九世纪的音乐从贝多芬延伸到瓦格纳，这一时期当然是属于浪漫派的一个世纪。作为各种艺术中最富有浪漫性的音乐艺术取得了压倒一切的地位，而且获得了远远超过它过去早期所享有的声誉。音乐已经不再几乎是完全与宗教和宫廷相联系了，它已成为新中产阶级最为珍视的财富之一。那时的人们，不管是作为一个业余钢琴家演奏《无言歌》，或者是根据莫扎特的交响乐所改编的四手钢琴作品，还是作为客厅中的歌唱家演唱当时出版的爱情歌曲一百首中的一首，或是作为市立合唱队的成员，他们都是为了自己的乐趣搞音乐；这种情况，在先前是从来没有过的。各种公共音乐会的大量演出，也为广大听众提供了欣赏迷人的艺术大师们和交响乐、歌剧的机会。

贝多芬的地位

贝多芬是屹立在整个十九世纪音乐之上的巨人。他的影响之巨大，在关系上相隔最远的拥护者身上也可以觉察到。例如，瓦格纳和勃拉姆斯，尽管他们的理想是如何不同，他们两人都可以称作是贝多芬的继承者。乐剧作家瓦格纳曾依赖《第九交响曲》的最后一章作为表明器乐需要有词才能具有真正的表现力的证据，而被拥立为“B”第三世① 的勃拉姆斯则认为按照贝多芬所最喜爱的形式——奏鸣曲和各种变奏曲体——来写他的大部分作品是很

① 意指巴赫、贝多芬、勃拉姆斯，他们的名字第一个字母都是B。

自然的事。

贝多芬在技术上对音乐艺术的贡献，可以总结为“扩展”二字，因为他打开了音乐的所有天地。他把音高向高处和低处开拓到极限，把力度的强和弱扩展到极限。他的作品在篇幅上更长了，在节奏上更加有力和更加复杂了，在配器上比十九世纪其他任何作曲家更富有色彩变化。

由于这一扩展，他的音乐开始成为独自的、个人的感情的有力表现，而且这一音乐功能的发展和利用也许是贝多芬留下的最宝贵的遗产。我们通常说贝多芬的音乐崇高、悲壮、激越、富有戏剧性；虽然这些词并不能确切地形容他的音乐，但仍然在含有深意地使用着。贝多芬的大部音乐是严肃的，他和瓦格纳两人都批评莫扎特写了像《唐·璜》那样以猥琐的故事为基础的歌剧。他们认为音乐应该是提高和培养听众的崇高理想的艺术，而不应该为了次要的目的。

例如，瓦格纳的乐剧都不是为了一个晚上的偶然娱乐而写的。他坚持他的《指环》一剧不得在传统的歌剧院中演出，而要在没有任何商业气氛的、这一乐剧本身所有的一个神殿中演出，以便使“朝拜者”像古希腊人参加每年的祭礼一样，为心灵的提高而来。节日演出厅在拜罗伊特建成以后，数年中瓦格纳把他的《帕齐法尔》限定在这一神圣的礼堂里演出。1876 年热情的听众接受了瓦格纳的条件去欣赏露天演出，并非出于偶然。听众中很多人事前熟记各个主导旋律（与歌剧中角色和紧张场面有关的音乐主题）作为体验的准备，据说有些特别热心的听众甚至事先进行了斋戒，以便在观剧时充分保持严肃的心情。

瓦格纳派乐剧的重大意义

要求受到这样尊重的是歌剧（瓦格纳所写的特种歌剧），这

一事实加强了十九世纪音乐的另一强大趋向——音乐与文学的愈来愈密切的关系。在这点上，有一条贝多芬（第九交响曲）——柏辽兹——李斯特——瓦格纳的明显的线，因为他们每人都曾为这一概念增色：音乐不知怎地如果讲说一个故事，描绘一个图景，刻画一个人物就会更好一些。虽然交响诗、描述性的钢琴作品和故事歌曲都能很好地达到这一目的，但是只有歌剧才提供了一个把各种艺术结合起来的完美的环境。“Gesamtkunstwerk”（综合艺术作品）的理想是把诗、姿态、动作和色彩同音乐结合起来，以创作出比各个单项艺术所能达到的总和更为伟大的作品。这一打破各种艺术的界限的想法曾经是一种典型的浪漫主义的念头。

其它流派

在前述十九世纪音乐的简单概况中，只提到了一些更为引人注目的、更为前进的趋向。由于音乐界的情况任何时候都不是完全一致的，所以我们不要忘记在舒曼、勃拉姆斯和布鲁克纳的室内乐作品和交响乐中仍然坚持了绝对音乐（无标题音乐）的理想。

到了十九世纪末，另一类作曲家，人们称之为民族乐派，如斯美塔那、德沃扎克、格里格和俄国的“五人团”（巴拉基列夫、鲍罗丁、穆索尔斯基、居伊、里姆斯基-科萨科夫），他们之吸收民间曲调、节奏和丰富多彩的配器法对音乐作出了强有力的贡献。

风格上的不同特点

配器　音乐，由于在技术上取得新的进步，开始有了新的表现。这句话倒过来说也是同样确实的，就是说，作曲家们所体验

到的强烈感情也要求在表现上有新的音响和技术上的进步。在这方面，大大扩展了的、色彩更加丰富的管弦乐队就是其中之一。这条线又是贝多芬——柏辽兹——李斯特——瓦格纳，连同威柏和门德尔松从侧面所作出的某些重要贡献。新乐器的增加（长号、英国号、竖琴、低音单簧管）和各种乐器在数量上的增加说明了自海顿和莫扎特以来管弦乐队在音响上的变化。例如，海顿只用了两个喇叭，而瓦格纳用了八个，又如海顿的乐队只有三十多人，而柏辽兹所追求的是由 467 人组成的乐队。

想起十九世纪的音乐就想起那富有表现力的音色——舒柏特的《未完成交响曲》第二乐章中的双簧管与单簧管的二重奏、《第七交响曲》开头处响起的喇叭声、《奥贝龙》序曲中的喇叭、《仲夏夜之梦》“夜曲”中的喇叭三重奏、《幻想交响曲》第三乐章中英国号的独奏和英国号、双簧管的二重奏、《向斯卡福尔进军》中的定音鼓——有无数的例子。瓦格纳首先在瞬间音色的神奇变化方面表现特别丰富，如他的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》开头部分的大提琴、第二幕中的喇叭、第三幕中如泣如诉的英国号，例子也是不胜枚举的。

半音阶和声　随着和弦与和弦关系的愈来愈复杂，音乐在另一意义上变得更加丰富多彩了。实际上，十九世纪的每一作曲家在这方面都作出了贡献：舒柏特对大小调的交替和混合使用；肖邦的一些非和声半音，有时是未解决的，或者，李斯特所用的增和弦以及对增四度关系的利用。

又是瓦格纳把这丰富了的和声发展到了最大可能的限度。《特里斯坦与伊索尔德》被普遍认为是半音阶和声手法的顶峰。全曲从第一小节到最末一小节自由变化的各种和弦形成了闪烁发光、难以捉摸、不断变化的音响织体，与剧中表现的激荡的热情配合得十分理想。在乐曲中自由转调也得到了充分的发展，并且

在歌剧的一些大乐段中没有任何明确的调性。动摇不定地从这一调转向另一调成了正常的情况，最后的终止，通常出现在每幕的结尾。

心理体裁　通过避开各种终止的方法，瓦格纳能够写出了空前宽阔、持续大段时间的音乐。在这些扩展了的、延长了的体裁中（它们是一些交响诗和浪漫派钢琴音乐）对前一世纪音乐所形成的大量的各种体裁形式，实际上一点也不予考虑。一种最好称之为心理体裁的类型诞生了，代替了各种奏鸣曲式、回旋曲或小步舞曲及各类三重奏。这意味着乐曲的构成——不管是一首交响诗，一首李斯特所写的奏鸣曲，还是一幕歌剧——是按照它的戏剧性而不是严格地按照音乐上的考虑。常常是通过主导旋律的变化取得统一。不管把它叫做“idée fixe”（主导旋律），还是叫作具有特征的乐句，那些具有特殊意义而且随着乐曲的进行而变化的音乐主题已成为很多音乐作品的借以结合为一体的手段。

浪漫派作曲家与社会

属于贝多芬——瓦格纳这一条线的作曲家在社会上所发生的作用与他们的先辈大大不同。作为“自由”的、亦即不受他人雇佣的艺术家，他们的写作是由他们的灵感所驱使而不是去完成契约的义务。巴赫、海顿、莫扎特的大部分作品都是按照别人的订购要求写的，而贝多芬写了九个交响曲、三十二个钢琴奏鸣曲连同很多其它作品，则是按照自已的意愿。巴赫的那些大合唱是他因为演出新的音乐的需要而写的，而瓦格纳的各个歌剧则是在几个不会有上演可能的情况下写的。由于不受外界的制约，这位浪漫派作曲家的想象力得到了充分发挥。由于从不停下来考虑他的作品是否可以演出，他无限地丰富和扩大了音乐的语汇和范围。

另外，十九世纪的艺术家可以放荡不羁。贝多芬能够生活在

纷扰混乱之中；舒柏特可以过着一种放逸的生活；李斯特玩世不恭地对中产阶级的道德进行嘲笑；瓦格纳作为一个显赫的人物，由于极端利己主义，可以任意欺压别人；这些都是浪漫派作曲家的特性。

十九世纪与二十世纪的关系

后来的历史事实已经证明了十九世纪晚期的作曲家们是达到了浪漫派音乐最高峰的人物。因为他们如此完满地体现了浪漫主义的理想，以致继他们之后，不可避免地要出现一个新的在理想上、风格上的改变。

寻找这一改变的方向就成了下一代以德彪西、斯特拉文斯基、勋伯格（他们都出生在1862—1882之间）的作曲家们的任务。这些作曲家们都具有两重性。他们每个人都曾深深地扎根于他们各自的民族遗产之中，而且都成长于瓦格纳和绚丽多彩的民族乐派的全盛时期。随着在新的世纪中成熟起来，他们逐步显示了他们自己的具有高度独创性和影响力的风格，部分作为浪漫派的继续，部分作为对浪漫派的一种反动。在下一章中我们将叙述他们的贡献。

第二章　巴　　黎

音乐应该刻意求取使人愉快，因为，在“使人愉快”这一范围之内，完全可以找到伟大的美。极度的复杂是与艺术相违背的。美必须诉诸感官，必须使我们立时感到乐趣，必须使我们在不费任何力气的情况下，就获得深刻印象，或者说受到潜移默化。

——德彪西

巴黎从来不仅是生活在赛纳河畔的人们的拓居地，因为历代以来它总是象征着很多事物——中世纪的活力、文艺复兴时期的优雅、巴罗克时期的华丽、浪漫主义时代的热情，我们时代的 dernier cri（最新花样）。在每个时代里，全世界的艺术创作家们都发现巴黎是一个天生适合工作的地方，而且从阿伯拉尔① 时代以来，它一直是学者们的圣地。

在二十世纪初期，巴黎处在一种非常令人陶醉的气氛之中。那是一个和平时期，1870 年的创伤已经被忘掉了，与俄国的新关系对未来预示着吉兆。那是一个普遍繁荣的时期，特别是那些持苏伊士运河公司和俄国铁路股票的人们的繁荣时期。巴黎开始成为一种新的象征，这次是一种耽于声色之乐的象征——一个把生活的享受、食物的享受、美术品的享受作为最关心的事情的地方。

世纪末——象征派与印象派

fin de siècle（世纪末）这一说法，最初是指十九世纪九十

① 阿伯拉尔（Abelard, 1079—1142），中世纪法兰西经院哲学家。

年代，它不仅是对一个十年的命名，而且是形容一种对待生活的态度，那种态度一直盛行到1914年第一次世界大战爆发，那时最终结束了十九世纪的生活方式。这一名词喻指一种颓废的和琢磨过度的态度，并且表示一个由耽于声色之乐和自我放纵代替了充满青春活力的热情和努力上进的时代。它意味着暮气而不是朝气、异教徒而不是清教徒的态度。惠斯曼（Huysman）的小说《格格不入》（Against the Grain）中的主人公德斯·埃桑特（Des Esseintes）虽然是一个确实夸张了的形象，但还是一个那时期只为追求感官上的刺激和满足而生活的人的典型。他丝毫不顾他的同胞，没有一点道德感。生活对他来说就是手抚细腻的肌理，鼻嗅香味，耳听美音。他只是一个高度文雅的畜牲。

象征派诗人——特别是魏尔伦（Verlaine）、马拉美（Mallarmé）和朱·拉福格（Jules Laforgue）——同印象派的画家如莫奈（Monet）、毕沙罗（Pissaro）、西斯莱（Sisley）和雷诺阿（Renoir）帮助他们同时代人提高了感官的锐敏力。诗人们变得愈来愈注意语言的声韵，常常因此而牺牲意念上的清晰。他的目的主要是通过他们诗文的单纯的声音和节奏构成一种模糊的、瞬间的意境，而且竭力避免说出任何故事情节或者强调一种伦理观念。画家们也避开奇闻轶事的或历史实际的主题，以求集中在自然光的效果上。题材变得无关紧要了，而颜色（被化为一些小段片以达到生动鲜明）成为主要的意趣。莫奈的一组连续表现鲁昂大教堂的干草堆和圆柱门廊在一天不同时辰中颜色上微妙的变化的画，说明了他的兴趣所在。绘画上的形式构图如同诗歌上的题材变得同样不重要了。

德彪西，1862—1918

德彪西，这位在音乐中最能表现印象派—象征派的理想的作曲家，不喜欢堂皇的气派、戏剧性的因素，正象莫奈在绘画上不喜欢重大冲突的场面一样。德彪西的目的是创造出细腻精巧的音调，所以他如同福楼拜（G. Flaubert）寻求确切的字那样孜孜不倦地寻求确切的音。

德彪西生于巴黎的郊区日尔曼-恩-雷，父亲是一个店主。幼年随一位居住在附近的钢琴教师学钢琴，这位教师曾经是肖邦的学生。德彪西在1873年就沿着法国音乐天才所走过的长期建立起的道路进入了巴黎音乐院，这一点说明了他的才能和聪敏。在音乐院里，他是有名的钢琴演奏者，同时也是理论班上有名的捣蛋的学生，因为他更喜欢弹奏一些令人吃惊的和弦，而不愿意作传统的和声练习。

在九岁时，他就被俄国的富孀、柴科夫斯基的赞助者和秘密情人冯·梅克夫人聘为她孩子们的音乐教师和家庭首席乐师。他随同这个家庭先在意大利生活了一个短时期，然后又去俄国和奥地利。1884年他获得了令人羡慕的罗马奖，此后又在罗马渡过了一年半，一边作曲，一边日夜盼望着回他热爱的巴黎。1887年他回到了巴黎，而且除了到伦敦、维也纳和拜罗伊特等地的短期旅行外一直居住在那里，作曲、写音乐批评及为音乐出版者杜朗(Durand）编辑钢琴曲集直到1918年逝世。

作为象征派诗人们和印象派画家们的知交，他经常去参加在诗人马拉美举行的周末午后座谈会。他搜集东方的艺术品而且异常地喜爱绿色。在年青时，为了表示不屑与中产阶级为伍，他穿戴异样的服装（包括一种美国西部的宽沿帽），不断剧烈地变化

生活方式。不过在他被选入法国研究院之后（这是法国给予她的公民的最高荣誉），在他的作曲家名声愈来愈增长之后，他开始有节制了。在他的最后几年中，遭受着病魔的折磨，终于1918年在德国人炮轰下的巴黎逝世。不仅他的一生跨越了两个时代，而且他的音乐成为联结十九世纪和二十世纪最重要的桥梁之一。

音乐的经历

一个成长在世纪末的巴黎的作曲家其音乐环境是什么样的呢？在巴黎音乐院，德彪西接受了以十九世纪和二十世纪初期音乐为基础的、全面的、学院派的训练。他在巴赫、莫扎特和贝多芬的音乐方面受到了良好的训练，而且作为钢琴演奏者他弹奏了肖邦、李斯特和舒曼的作品。

那时候法国成功的作曲家是一些写歌剧的作曲家。古诺、马斯涅、德利勃和托马斯才是被欢呼和受到正式承认的作曲家。他们的歌剧主要具有抒情意味，曲调悦耳、情调感伤，而且配器上非常细心以免压过那种法国典型的细小歌喉。他们的歌剧剧本常常是非常曲折而大胆（例如《曼侬》(Manon)、《埃罗迪亚德》(Hérodiade)，从而增加了这些歌剧的号召力。它们都是为提供晚间娱乐的作品，由于音乐的美妙和悦耳，自然获得了成功。德彪西虽然没有写过这类性质的歌剧，但他作为一个十足的法国人，不会不意识到那些歌剧音乐所体现的魅力、优美和雅致。

另一个对他的音乐风格产生强烈影响的来源是在1889年巴黎博览会中他听到由里姆斯基—科萨科夫指挥的一系列音乐会上的俄国民族乐派的音乐。这一异国情调的、配器辉煌的音乐对这位年轻的法国作曲家是很大的启发。这次博览会还提供了使他受到激励的另一音响世界——在远东馆演奏的“佳美兰”① 乐队的音

① Gamelan，印度尼西亚的一种民族乐队。

乐。那复杂的节奏、那令人着迷的音响层次以及那五声音阶都在他的乐曲中留下了烙印。

穆索尔斯基的音乐也对德彪西风格的形成产生过有力的影响。他曾有一份歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》的总谱，这是一份非常有名的抄本，是圣-桑以前从俄国带回来的。这份总谱在少数人中传来传去，由于它表现出来的独创性，给予德彪西和其他人非常深刻的印象。德彪西在这份总谱里发现了节奏、和声上他前所未见过的自由。没有解决的协和音、新颖的曲调、经常变化的拍子、持续音、固定低音以及钟声般洪亮的乐队，所有这些使《鲍里斯·戈都诺夫》成为一个充满了有魅力的、诱人的音响的奇异世界。

也许是那个"老魔术师"理查·瓦格纳对德彪西的影响最为强烈。瓦格纳于1887年开始以他的歌剧《洛恩格林》(Lohengin)在巴黎的首次演出征服了巴黎。1893年又演出了他的《女武神》，于是一小部分热心者，其中包括波德莱尔①，成了他的积极的宣传者。瓦格纳学派把各种艺术结合成新的综合体的理想和他们想把诗、音乐、绘画结成新的联姻的目的是很相近的。许多法国美学家跑到维也纳、慕尼黑、拜罗伊特去听那种音乐剧，而留在家中的另一些人则对总谱进行深入细致的研究。

年轻的德彪西也热心于此。他去拜罗伊特朝圣，而且他的早期作品如为五首波德莱尔的诗谱曲的歌曲无疑显示出了瓦格纳和声的痕迹。后来，当进一步形成了他自己的个人风格后，他开始日益对瓦格纳持批判态度，并且提出了 clarté et concision（清澈明快）的法国理想与德国音乐的华丽气息对抗。但是，他在批判文章中继续不断地提到瓦格纳，这说明了这一对手总是萦绕在

---

① 波德莱尔（Baudelaire, 1821—67），法国著名诗人。

他的脑海之中。他在创作《佩列阿斯和梅丽桑德》期间所写的一封信中，诉说了他的困难："而最糟糕的是那个化名为理查·瓦格纳的老克林索尔的幽灵在小节线之一的一个转折处出现了，于是我把整个东西都撕掉了，而且开始寻求各种乐句中更有特点的组合。"

这就是那位打开了新世纪大门的作曲家所处的背景。他牢固地扎根于法国音乐传统，并从他的直接环境的风格样式中取材，创造了一种具有最高独创性和最美的音乐语言，这一音乐在后来的许多作曲家身上留下了烙印。

德彪西的作品

这一新的音乐语言并非一下子完成的。一个作曲家的风格不是固定的、静止的。它是逐渐发展和变化的，很像人的性格从幼小到青春到成熟是经过一个不稳定的和不知不觉的过程。各个风格时期不是很严格的、不是相互之间不渗透的，其中会有十分相反的材料。时期的划分只是为了在讨论一个作曲家的作品上的方便。所以，德彪西的作品将按三个时期加以讨论。

第一个时期　1884—1900

初期最主要的作品是：

大合唱

《浪子》(L'Enfant prodigue, 1884)

《当选的少女》(La Damoiselle élue, 1888)

管弦乐曲

《牧神午后序曲》(Prelude á lápres-midi d'un faune, 1894)

《夜曲》：1. "云" 2. "节日" 3. "人鱼" (Nocturnes, I. Nuages, II. Fetes, III. Sirenes, 1893—99)

钢琴曲

《两首阿拉伯风格曲》(Deux Arabesques, 1888)

《伯加玛斯克组曲》：1.“序曲”，2.“小步舞曲”，3.“月光”，4.“帕斯比耶舞曲”(Suite bergamasque, I. Prélude, II. Menuet, III. Claire de Lune, IV. Passepied, 1890—1905)

《钢琴组曲》1.序曲，2.萨拉班德舞曲，3.托卡塔曲 (1896—1901)。

歌　曲

《波德莱尔的五首诗》(Cinq poèmes de Baudelaire, 1889)

《被遗忘的短歌》(Ariettes oubliées, 1888)

《盛大的宴会》(Fêtes galantes,1892)

《比利蒂斯之歌》(Chansons de Bilitis;1899)

室内乐

弦乐四重奏(1893)
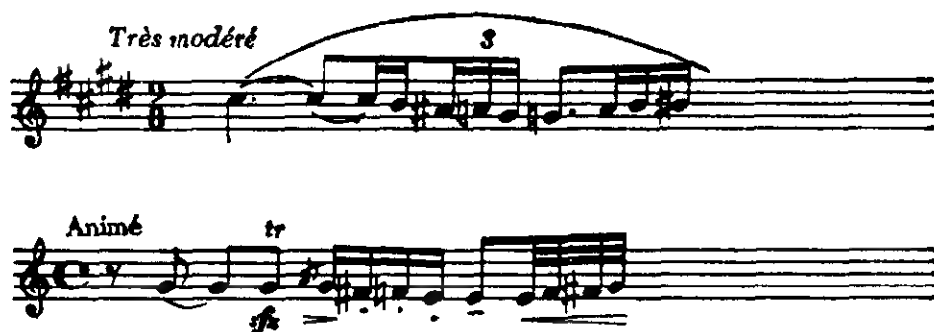
从这些著名乐曲中，可以看出德彪西从一个年轻的沙龙乐曲作曲家成为一个具有高度个人的和独特的风格作曲家的过程。在两个大合唱和钢琴曲贝尔加马斯克组曲(其中包括“月光”)中，马斯涅的影响是强烈的。正像后者这名曲所显示的那样，德彪西这一时期的音乐是纤巧、妩媚而偶带伤感情调的。

“弦乐四重奏”一曲更为轮廓鲜明。这一乐曲被编成套曲形式(这一点吸引了这一时期很多作曲家)，是由一个经历无数次变形的警句性主题(motto theme)统一起来的。这一主题中的活跃的切分音，第二乐章中的各种流畅的装饰音型、拨奏奏法和节奏的复杂性，第三乐章中的那种加了弱音器的朦胧的音色以及最末乐章中各种不协和音和激昂的音调都是很著名的。

《牧神午后序曲》可能是他早期乐曲中最重要的作品。它写的非常完美。这首乐曲中的一些沉闷的长笛独奏、竖琴上的拨奏、四个园号上极度轻奏的和弦和哀婉动人的双簧管的一些独奏显示了很多属于印象派的音调。全曲是三段体，由一段降D调的旋律

作为中间部分。前后两段主要是由开头的长笛的旋律组成，这段旋律共出现了十次，每次在和声和节奏变化上都不同。下面是最初的旋律和一个变体，表明了德彪西和那时期的其它作曲家们一道对这种主题的变形很有兴趣。

例1



他的《钢琴组曲》在和声语汇上更为大胆。在“前奏曲”中，有一些显著的平行增和弦和全音音阶的片断，并且“萨拉班德舞曲”中的和弦被外加的一些没有解决的二度音弄得模糊难辨。

德彪西在1900年前所写的歌曲不容忽视，因为那些歌曲创立了一种新的艺术歌曲类型，它们既与带有戏剧性和充满激情的德国歌曲不同，也与以前法国作曲家们的那种旋律简单的歌曲不同。德彪西通常为一些颓废派诗人的诗谱曲，而且正如那些诗一样，这些歌曲常常是不连续的、难以捉摸的、性感的和气氛浓郁的。其中没有任何称得上使人不忘的曲调，因为歌唱声部的旋律线十分细微地随着歌词起伏。

这里不妨介绍一下《比利蒂斯之歌》以说明他的歌曲的特点。第一首和最末一首，即《潘神箫》(La Flûte de Pan) 和《纳伊亚德之墓》(Le Tombeau des Naïades) 有一种仿古的风味，使人联想起巴黎大学神学院和万神殿中普维·德沙万尼斯 (Puris de Chavannes) 所画的色彩柔和的壁画。那种严格按照歌词的音节配曲和结合成的各种旋律直接表现出了它的风格(见例2)。第一

首歌是以序奏中和中间部分，然后又在缓奏中出现的利第亚音阶连成一体的，利第亚音阶使人联想到诗中的潘神箫。琶音装饰音型不时地出现，反映着歌词。和声十分丰富，特别是在中间一段，其中一连串的平行九度和平行十三度和弦在人声声部旋律线下波动起伏。第三首歌在风格上是相同的，不过，在这一歌曲中，诗的严肃庄重是由伴奏中一直不变的十六分音符的音型所表现的。第二首歌《发》(La Chevelure)在描写充满性爱的梦境方面更有特色和戏剧性。此歌的结尾使人感到余音缭绕，没有最后结束感，这比通常结束在达到高潮的高音上有更强烈的效果。

例2
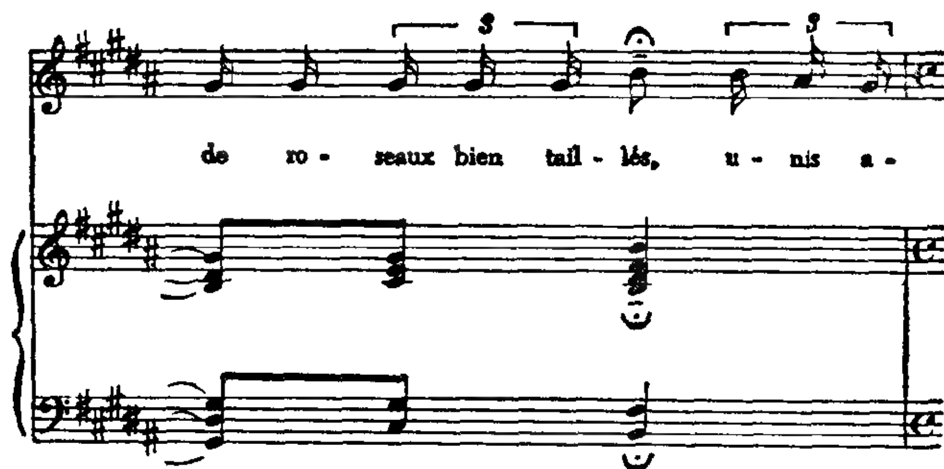
Doux et soutenu

pp

Pour le jour des Hy - a - cin - thies,

pp

Il m'a don - né u - ne sy - rinx fai - te



这些歌曲在歌唱者方面要求具备一种特别艺术技巧，在听众方面也要求有一种特别的共鸣。因为歌词和音乐结合得非常紧，这就需要懂得法语才能欣赏这些歌曲。而且这些诗是无法翻译的。只有法国人才能在如此少的语词中表现如此多的意思。

第二个时期1900—1910

在这时期中较重要的作品是确立了德彪西的大作曲家地位的那些印象派音乐的杰作。

歌剧

《佩列阿斯和梅丽桑德》(1902)

钢琴作品

《版画》(Estampes,1903)

《意象集》((Images,1905和1907)

《序曲》第一册1910，第二册1913；每册 12 首作品)

管弦乐曲

《大海》：1.“海上的早晨到中午”，2.“波浪的嬉戏”，3.“风与海的对话”(La Mer: I. De l'aube à midi sur la Mer, II. Jeu de Vagues, III. Dialogue du vent et de la mer;1903—05)

《影象》：1.吉格舞曲，2.“伊比利亚”，3.“春之舞”(Images: I. Gigu-es, II. Iberia, III. Rondes de printemps；1909)
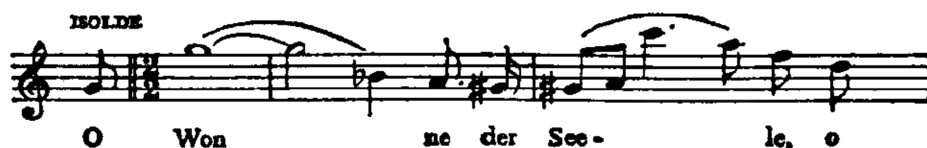
德彪西的唯一一个歌剧《佩列阿斯和梅丽桑德》以其独创性惊

动了巴黎，而且引起了后来多次首演所遇到的各种非难中的一种非难。这是一部十分令人惊奇的精妙作品，但它从来没有流行起来，因为它极为拘谨和从头至尾过分含蓄。剧中那些令人难以捉摸的角色活动在一个梦幻般的世界中，充分从平静的歌唱旋律和乐队的没有解决的和声上表现出来。
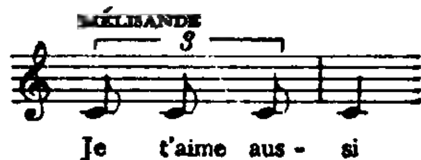
在这一歌剧同瓦格纳的音乐剧之间存在着很有趣的、相同又不相同的关系。一方面，在音乐结构上有一些相同点。德彪西仿效瓦格纳写出了连续不断的、朗诵般的歌唱旋律，在处理剧本的剧词上尊重原作，避免用咏叹调和重唱。此外，德彪西也把音乐的主旋律与人物和剧中危急场面结合起来，而且在采用梅特林克(Maeterlinck)的话剧作为他的歌剧脚本方面，他选择了一个与《特里斯坦与伊索尔德》非常相像的故事；两个歌剧都是有关年老的国王被妻子和一个年轻的男人所背叛的情节。

但是相同点到此为止，因为在其它方面这两个歌剧则是相差极远。它们的差异集中表现在《特里斯坦与伊索尔德》第二幕中震憾人心的爱情场面同梅丽桑德那种胆怯的表示爱情方式的对比上。

例3a



例3b
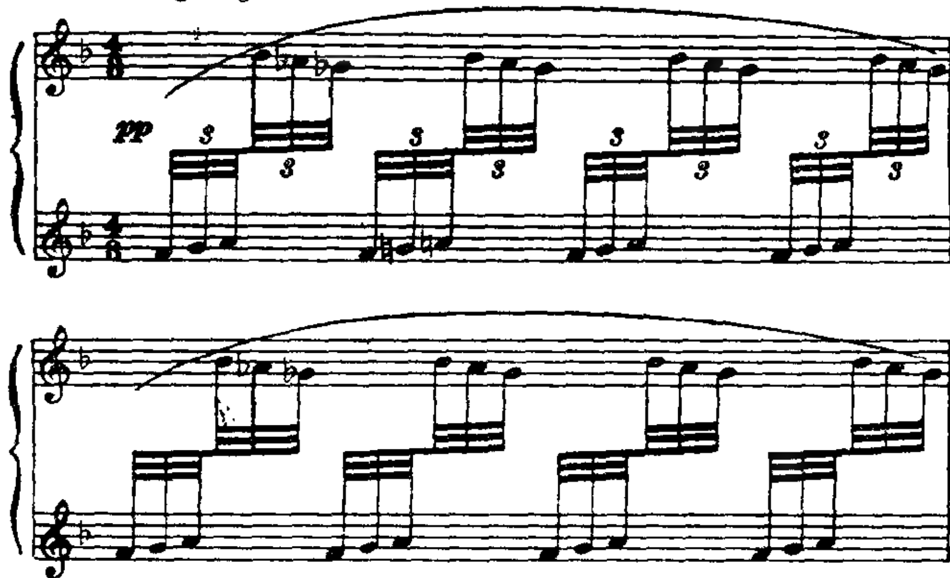


《特里斯坦》一剧的所有东西都得到了充分的表现和具有极为强大的逼人气势，而在《佩列亚斯》中，一切东西都仅仅是联想的

或暗示的。伊索尔德说出一切，而梅丽桑德则什么也没有说。

在《佩列亚斯》中以及在那一时期的管弦乐作品和钢琴作品中已经确立了一套印象派音乐的语汇。自肖邦、李斯特以来，德彪西是最重要的钢琴音乐作曲家，因为他在钢琴上发现了新的音响、新的踏板音的效果、新的音色。他的两本《前奏曲》集，每本有十二首作品，是二十世纪音乐的重要里程碑。每一曲都有一个有诗意的或说明性的标题，例如《被淹没了的大教堂》(La Cathédrale engloutie)、《游唱诗人》(Minstrels)等。

下面谈一谈《焰火》(Feux d'artifice)，这是第二本钢琴曲集的最后一首乐曲，具有代表性和某些突出的特点。它以一三个音符组成的旋律小片断的交替开始，听起来一个是F调，另一个是降G调。

例4



在这一旋律小片断的组合之上，响起了调性含糊的音调，一些相隔减五度的音。所有的音都是极弱的弱奏（pianissimo）直到一个突然的渐强导向一个在黑键上滑向键盘底部的下行滑奏。旋律的进行又以导向一些扫过的琶音的一簇交错着小二度音的音

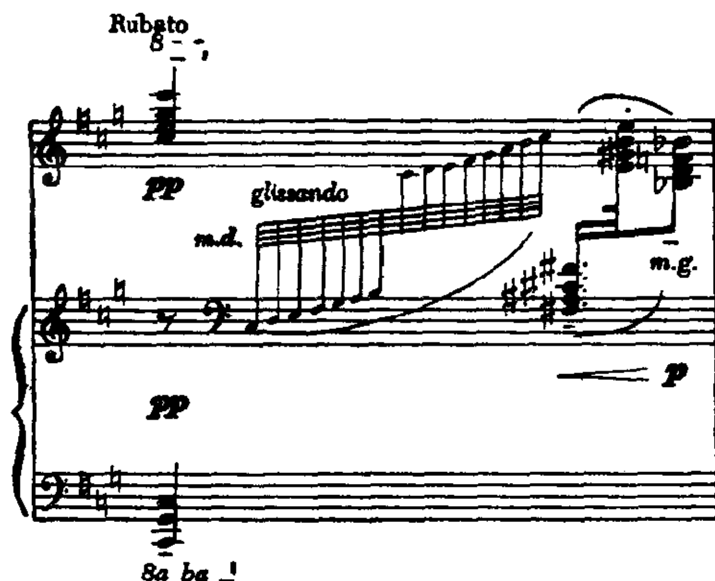
组开始，在这声部下边，听到了小号般的声音。另外在一些节奏上的变奏中，不时地出现一个同样的音型。这是在一首不如此处理就要有一连串变化极多的钢琴音乐音型的作品中，最简洁地进入一个主题的方法。

例5



这是一个使用增四度(C—F*)的特别灵巧的创造方法。由于它的含糊的调性关系，这一音程吸引了本世纪第一个十年中的一些前进的作曲家。例 6 也显示出一些在调上没有关系的和弦的并列。

例6



音乐变得更加狂暴，直至一个以小二度下行到键盘底部的双手滑奏。紧接着是一个在降D和降A音上的低音的衬托。在这上边听到了C调的《马赛曲》的几个音符。一连串这种具有高度独创性的、不连续的一些短小旋律的效果，绝妙地使人想起一次法国国庆的庆祝会(6 月 14 日，巴士底日)。

值得详细研究的是德彪西在那些年代写的一些管弦乐曲，因为通过它们确立了大型的印象派音乐的交响和“句法”。在令人难忘的重要东西中，有《云》开头处英国号吹出的断断续续的旋律，在《节日》中加了弱音器的小号和《伊贝利亚》中第二乐章同第三乐章之间的过渡乐段（在这一过渡乐段中一个“节日的早上”的舞蹈节奏逐渐代替了“夜之芬芳”中的异国音调）。

对《海》一曲，这里需要加以较详细的讨论。它有三个乐章，每一乐章都有其自己的标题。第一乐章叫作《海上的早晨到中午》，它开始是一个刚刚可以听到的低沉的隆隆声，既不清楚也不连续，这对1900年间的音乐来说是一种独特的开头，这与以前的音乐用一个清晰明确的陈述段作为开头迥然不同。定音鼓、竖琴、低音弦乐器构成的背景衬托着双簧管奏出的朴素的断断续续的短小旋律。不久小号和英国管在相隔八度上奏出了一个主题，这种音色的结合很不寻常，表明了德彪西对新鲜而富有意趣的色彩所具有的独特的感受力。

例7
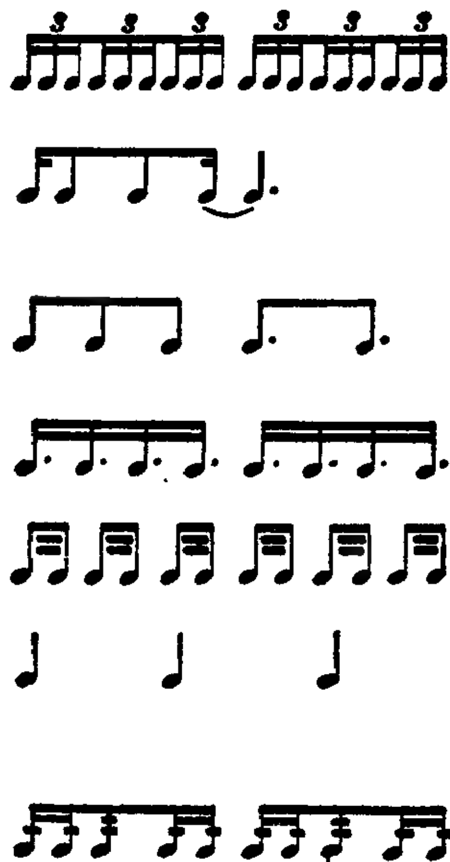
Très lent
TRUMPET
E. HORN
pp expressif
più pp
pp
CELLOS AND DOUBLE BASSES, TREMOLO
più pp

这是用来作为原始材料的主题，从其中衍生出整个乐曲的大部分材料。由于旋律和低音部之间存在着两种调性的关系，这一主题在调性上是不明确的。另外，由一些三连音构成拍子的轻柔的节奏与下边伴奏的二拍子形成对照也是很有特点的。

当进入这一乐章的主体部分时，速度与调都有了改变。随着
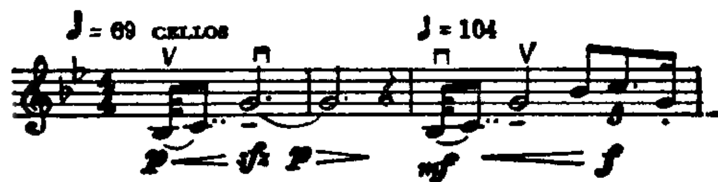
园号上奏出的一段新的旋律同时听到弦乐器和木管乐器上奏出的各种华彩音型，表现出与原始主题的关系。织体变得愈来愈丰富，直到同时出现七种不同的节奏型。

例8



这一乐段结束后，一个节奏上更加富于变化、调性上更加明确的乐段开始：

例9
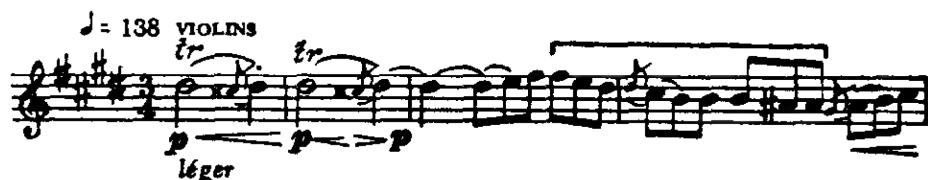


音色很有特色，因为这位作曲家在这里要求有十六个大提琴，并分成四组。这一乐段逐渐热烈起来直到一个随着九和弦和各种增和弦构成的各种节奏华彩音型的模进而达到的高潮。当这一旋律

的变移平静下来时，又听到了例 7 所示的主题。这里有一个结尾，而且这一乐章的最后三个音符再次提示了原始主题。

使人感到矛盾的是，在这一乐章之内非常有趣地存在着瓦格纳的印记。例 7 的第二小节与歌剧《特里斯坦》中特里斯坦的重要动机完全相同，而中间乐段的非常狂放的华彩音型以其自然音阶的九和弦使人想起歌剧第二幕中二重唱之一，瓦格纳的力量曾是如[illegible]，即使是一些批判他的人也没能完全避开他的影响。

第二乐章《水波的嬉戏》是印象派的、给人以美感的音乐的极妙的范例。它简直是乐器法的一览表和教科书，这里有加了弱音器的小号、竖琴的级进滑奏、圆号上奏出的柔和的类似关闭唱法音色的增和弦，钢片琴，以及各种非常精巧的击钹声。如同第一乐章一样，在这一乐章中，短小而不连续的旋律和使耳朵发痒的音响效果与一个三拍子类似舞曲的乐段交替出现。这一乐章的主要主题同样与全乐曲的原始主题之间存在着联系：

例 10



第三乐章《风和大海的对话》又是以构筑在一个突出的增四和弦上的低沉的隆隆声开始。在小号的强奏上再次听到了那个原始主题，这又是一种不寻常的色彩效果。在双簧管上出现了一个新的、感情热烈的主题，同时，这一主题与原始主题的一些变形交替出现，构成了本乐章主题的要旨。在最后一小节中自然又提示了原始主题。

例 11



《大海》是二十世纪音乐中的重要成就。配器手法的丰富、和声的自由和复杂以及它在结构上结实的手法使这一乐曲成为杰作。

第三时期 1911—1917

由于健康衰退，德彪西旺盛的创作力在他生命的最后几年中减弱了。这一时期的主要作品如下：

《游戏》(Jeux)（芭蕾舞，1912）

十二首钢琴练习曲（1915）

大提琴与钢琴奏鸣曲（1915）

长笛、中提琴、竖琴奏鸣曲（1916）

小提琴与钢琴奏鸣曲（1916—17）

在这些作品中，可以看到在风格上有了明确的变化。在这些乐曲中，印象派的那种丰富的、具有召唤性的音响效果为单纯朴素的东西所代替。把这些钢琴作品中的某些标题作一比较（例如，“为五个手指所写的练习”；“为双音所写的练习”与《雨中花园》比较）就表明了倾向上的改变。

芭蕾舞《游戏》是一首非常有趣的作品。这首乐曲在管弦乐法的手法上与以前的作品《大海》等完全不同，因为在这首乐曲中，各种复杂的伴奏音型大部分不见了，而一种更加清晰透明的写法占了主导地位。各种丰富多彩的音色结合同样已让位于从一件独奏乐器转入另一独奏乐器所奏出的旋律。所有交响曲的痕迹，所有主题的陈述、发展和再现的影子同样都已不见了，取代之的是乐曲的进行，从一乐句到另一乐句以一种自由结合的方式联结起来。由于这些原因，《游戏》受到了六十年代作曲家和理论家们的关注，他们认为它与其说代表了1912年的风格要素的先驱，还不如说是代表了六十年代的体裁要素的先驱。《游戏》确实是德彪西一些更有远见的乐曲之一。

在最后一组奏鸣曲中，德彪西又回到了正规的曲体形式上来，他在写了弦乐四重奏后曾经对正规的曲体形式忽视过。第三首奏鸣曲（小提琴与钢琴）最缺乏气氛。在这首乐曲中，和声大部分是全音阶的，而且各个简洁的主题的发展都是从乐曲的整个设计出发。在他的这首最后作品中，他在第二乐章里又恢复了《游唱诗人》那种歌舞杂耍场的基调，并且在最后乐章的末尾，亦即他的最终的收束时，以强奏充分肯定了明亮的G大调。印象派的迷雾已被驱散。

风 格 特 点

德彪西是音乐发展史上的重要改革者之一。虽然他不是某些他所使用的手法的唯一发明者，但是正如我们已经看到的，他是第一个把那些手法提高到如此程度，它们已经成为音乐语汇的一部分。德彪西的最引人注目的特点，可能是他喜爱使用通常大小调形式以外的各种音阶。其中，占重要地位的是全音音阶，虽然，他并不经常使用。这可以从《面纱》（Voiles）和《纳伊亚德之墓》(Le Tombeau des Naïades)中找到两个例子。

例 12



像这样的全音阶片断和在下例中看到的一些全音阶片断已经与德彪西成为如此关联的东西，以致其它作曲家在使用这一音阶时，不可避免地而且令人遗憾地使人听起来“像德彪西”。

例 13

-beau" Et a-vec le fer de sa

p

mf cres - - cen - - do

houe il cas-sa la gla-ce de la source où ja-

mf cres - - cen - - do

更常使用的是各种调式音阶。调式音阶有时是有计划地表现中世纪的气氛，例如在《被淹没了的大教堂》和《佩列亚斯》中，但更多地是纯粹为了音乐的原因而使用。德彪西喜爱东方的各种音阶，这一点是大家所熟知的。在《塔》中就可以发现五声音阶的旋律。

例 14

Modérément animé

pp delicatement

德彪西的旋律经常是由一些短小而互不连贯的动机组成的，一般避免使用在浪漫派音乐中所看到的各种反复、扩大、发展等

手法。他曾说：

我很想看到创造出——我自己将要做到——一种没有各种主题、动机而是单靠一个连绵不断的主旋律构成的音乐。这个连绵不断的主旋律没有任何东西打断它而且永远不回到它的本来面目。这样，就会出现一个合乎逻辑的、组织严密的、合乎演绎的展开。就不会在同一主题的两个再陈述部之间出现一个草率的和“[illegible]填补物”。展开部将不再是材料的放大，将不再是标志着受过极好训练的那种有专业能力的浮夸与修饰，而是被赋予一种更有普遍性、更体现本质的精神观念。

德彪西声乐旋律在节奏和音调上与歌词结合得异常紧密，而且一般说来，他的器乐旋律则是由一些短小的动机构成，而不是大段的旋律线。有些作品如《金鱼》(Poissons d'or) 是完全没有旋律的（在通常的意义上），而另外一些作品，像在《阿纳卡普里山》(Les Collines d'Anacapri) 或《中断的小夜曲》(La Sérenade interrompue) 中那样，仅是有些瞬间隐约出现的曲调。

在节奏和拍子方面，德彪西与其它法国作曲家一样喜欢使用复合拍子（$\frac{6}{8}$或$\frac{9}{8}$）和具有对比的由再分分成的双拍子。西班牙的节奏，特别是“探戈”和“哈巴涅拉”的节奏是屡见不鲜的。《格拉纳达之夜》(La Soiree dans Grenade)、《中断的小夜曲》和《伊贝利亚》(Iberia) 都是明显的例子。与歌舞杂耍相关联的切分节奏也使用，那是从当时在欧洲访问演出的美国黑人歌舞剧中吸收来的。例如《木偶的步态舞》(Golliwog's Cakewalk)、《游唱诗人》等。一般说来，德彪西绝不使用有强烈重音的节奏型，而是一些流畅的、无重拍的片断，其中节奏的活力是在伴奏部分中轻轻地表现出来。

德彪西作出的最大贡献是在和声方面。他不仅充分利用了音的各种新的结合，而且把各种不协和的结合从多少世纪传下来的

音乐上要遵守的原则中解放出来。不协和音必须先有准备后有解决的原则，和声时间的紧张之后必须有暂时缓和的原则受到了德彪西的挑战。这一步对音乐史发展的推动是巨大的，因为它冲击了调性的基础。事实上，这是对音乐规范的一次冲击，因为通过几百年实践所确定下来的和弦的准则，一下子被打破了。如在其它方面一样，某些早于德彪西的作曲家已经朝向这种自由迈进若干步了，不过，他们仅仅暗示了这种比较新的实践。

如果说德彪西没有以“正确”的方式解决他的和弦的话，那末他把它们导向哪里呢？最经常的办法是引向在另一级上的同样的不协和音上。这种对和弦作平行处理的例子可以从《西风遍吹》(Ce qu'e vu le vent d'ouest, 见例 15)、《在暗中》(En sourdine)、《纳伊亚德之墓》以及《格拉纳达的晚会》中找到例子。

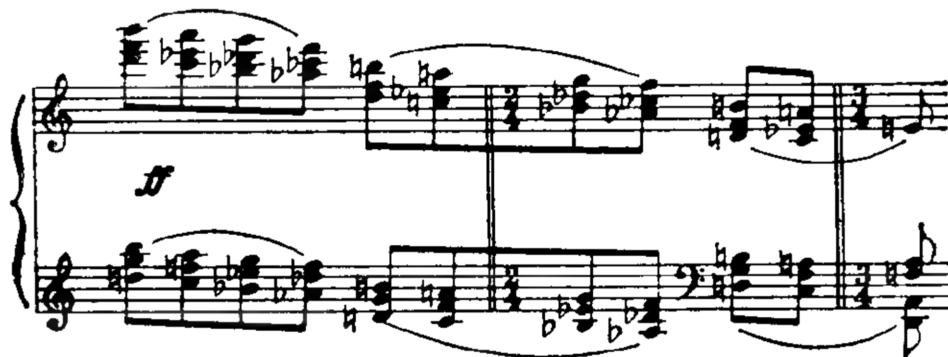
例 15

Ce qu'a vu le vent d'ouest*

più f

另一例见于《佩列阿斯和梅丽桑德》一剧中，梅丽桑德从城楼的窗户探出身来向着站在下边的佩列阿斯说话的时候。她的长发垂了下来，围绕在佩列斯的身上。为这场景伴奏的和弦见例 16。

例 16



除了不协和音的平行处理外，和弦的两层结合有时产生非常复杂的结合体。在《夜空中飘荡的声音和香气》(Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir)中可以找到一个例子。德彪西还很喜欢低沉的持续音，这又增加了和声契机的复杂性。

在一些单层的和弦中，同样有一种特殊的语汇。经常使用的是各种增和弦。属九和弦也使用的很多，一般都是以连串的形式出现。

《添加音》(added tone)技术产生出另一些结合体。最经常的是添加二度音，这导致一种模糊效果的产生。例子可以从《布克之舞》(La danse de Puck)和《游唱诗人》中找到。有时用没有三度音的和弦来给人一种古风的印象。《被淹没了的大教堂》提供了很多这样的例子。

德彪西对不协和音的处理方法，改变了不协和音的功能。在这以前，不协和音的使用曾经是为了它的戏剧性的、具有表现力的效果，就是说以和弦的复杂性来配合情绪的紧张，而现在使用非常复杂的不协和和弦则不是为了造成紧张而只是为了增加色彩。

德彪西在另一方面做出的重要贡献是在音色方面。音色可能是他的音乐的最突出的特点，因为所有其它方面，包括和声，都可以看作是从属于音色的。德彪西的钢琴音乐写作仿照了肖邦曾那么奇妙地充分利用泛音移位（Overtone displacement）写法——各种低沉的持续音和各个开离位置的和弦音遍布在整个钢琴上，以及在接近钢琴上端的部分出现一些更为不协和的音。有时他一点也不用中音区，而把一些极高的音与一些低音结合在一起，例如在《月照楼台?》(La Terrasse des audiences du clair de lune)中的例子。

在声乐创作方面，德彪西常常充分使用女高音和男高音音域的低音区。这是一个音量上缺乏戏剧性或强度的音区，但是完全适合亲昵的低声倾诉。

一般说来，德彪西对各种木管乐器的特性表现出高度的感受力，例如在《云》中忧郁的英国管、《节日》中热烈的单簧管以及《海上的早晨到中午》中平静的长笛都说明了这一点。

与音色紧密相关的是力度因素。德彪西是写暗示性、低诉般的音乐的巨匠，他的总谱中充满了弱奏(piano)和极弱奏(pianissimo)符号。第一卷《序曲》中有七首以 pp 开始，另外五首则标明是 p。震耳欲聋的力度高潮也出现，但都是一些短暂的闪现，很快就平静下来。德彪西的音乐是婉转而富有暗示性的，这样的效果，当然不可能用大声呼喊来获得。

从以上所述，可以清楚地看到德彪西音乐中古典的音乐形式是不多见的。他只在他的生活初期和晚期写了一些奏鸣曲，而且我们早已指出，他的最后一些乐曲只是名义上的奏鸣曲。关于德彪西的各种创新，前面已经详细地介绍过了，是德彪西比其它的作曲家更加脱离开过去三百年来统治音乐的各种惯例。虽然，德彪西以前的某些作曲家曾经在向这一方向采取过一些探索性的步

骤，但是德彪西忽视音乐上发展的逻辑和形式要求的方法以及打破调性束缚和自由处理不协和音才为像巴托克、勋伯格、斯特拉文斯基这些根本不同的作曲家们开辟了广阔的前景。

音乐的和声句法的解体，代表了二十世纪音乐的特点，在这方面，德彪西给予了最强有力的推动。

推 荐 读 物

有关德彪西的著作是个很长的目录。马丁·库珀（Martin Cooper)）的《从柏辽兹逝世到福列逝世期间的法国音乐》（1951年伦敦版）一书是考察这一时期法国音乐的最优秀著作。传记和作品研究方面的权威性著作是爱德华·洛克斯皮泽(E.Lockspeiser) 的《德彪西：他的生活和精神》（1962 年纽约版)。一部较老的但仍有价值的书是利昂·瓦腊斯(Leon Vallas)的《C. 德彪西：他的生活与创作》(1933 年伦敦版)，其中有德彪西全部乐曲的主题索引。刊于《音乐季刊》卷 XLVI 第 3 号（1960 年 7 月）上的马塞尔·迪奇(Marcel Dietschy) 所写的文章《德彪西的家庭和童年》揭示出有关这位作曲家早年的一些新的事实。专题研究的著作中，有 E·罗伯特·施密茨所著《C. 德彪西的钢琴作品》(1950 年纽约版)；阿尔弗雷德·科托特(A. Cortot)所著的《法国钢琴音乐》（1932 年伦敦版）以及劳伦斯·吉尔曼（L. Gilman)所著《德彪西的〈佩列阿斯与梅丽桑德〉》(1907 年伦敦版)。《系列》(Die Reihe)杂志卷 5 (1961 年勃林摩尔版)上刊载了赫伯特·艾默尔特(H. Eimert) 分析《游戏》的一篇重要文章。另外还有两本杰出的 BBC 音乐指南是弗兰克·道斯(F. Dawes)的《德彪西的钢琴音乐》(1971 年西雅图版)和大卫·科克斯(D. Cox)的《德彪西的管弦乐曲》(1975年西雅图版)。德彪西的音乐批评文集《克罗士先生——一个反对“音乐行家”的人》(1928，伦敦）和瓦腊斯的

《C. 德彪西的分析》(The theories of Claude Debussy; 1929年伦敦版)。探索后来作曲家的印象派特点的著作有克里斯托弗·帕尔默(C. Palmer)所写的《音乐艺术中的印象主义》(1973年纽约版)。

第三章　巴黎：其他作曲家
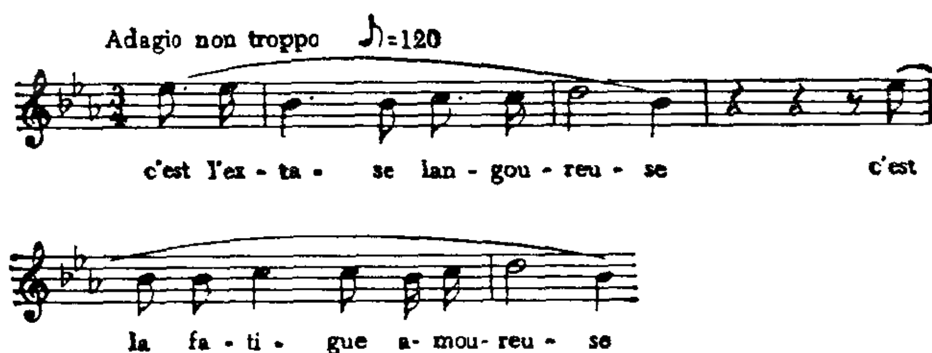
不要试图在每小节内表现自己是天才。

——福列
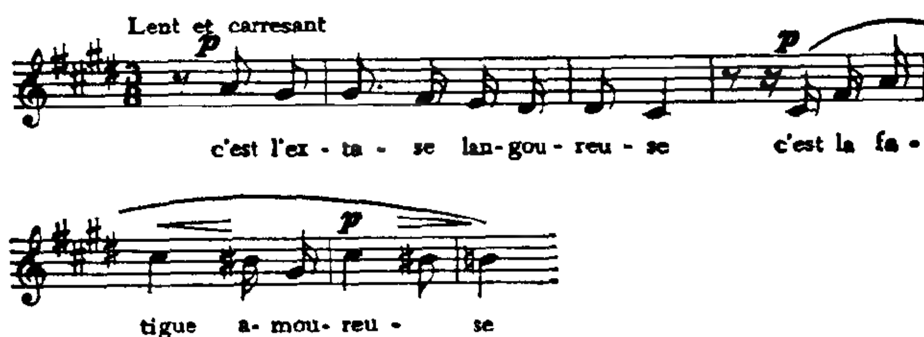
德彪西并不是 1900—1920 年期间法国唯一的重要作曲家。加勃里埃尔·福列（Gabriel Fauré, 1845—1924）是当时与印象派音乐共同存在而又更多地保持了法国传统音乐特色的主要代表人物，其乐曲严谨、优雅、简练。他写了很多歌曲、钢琴曲和室内乐。他为《安魂弥撒》所谱的曲子是在较大的作品中值得注意的一首。福列从来未被印象派的"自由浮动"的平行不协和音所吸引，而是发展了一种遵守传统的但同时具有高度独创性的和声句法。他的和弦是半音阶的，而且在转调上经常使用远关系调，但是由于喜欢调式音阶（它们缺少导音），其效果是宁静而不是很多半音阶音乐具有的那种火热的特点。

通过对福列和德彪西为同几首诗所谱写的歌曲的比较，我们可以充分了解他们的风格。例如为弗尔兰的诗《欣喜若狂》（Cést léxtase）所谱的两首歌曲，福列在两小节的序奏中只用了主和弦，而德彪西的一首却以建立在属十三和弦上的旋律动机开始，而且通曲使用了浓厚的和弦以及反映了诗句中思想变化的新伴奏音型。相反，福列从头至尾没有改变他的伴奏音型；虽然自由地转入一些远关系调，他用的和弦很少是比七和弦更复杂的各种和弦。由于他两人都不那么完全受这首诗的辞句上的限制，福列的旋律曲线比德彪西的更开展，曲调轮廓更匀称。

例 17（福列）



例 18（德彪西）



福列在二十世纪早期音乐中所作的贡献，要比这里几段文字所指明的重要得多。但因为他是一个更趋向于守旧的作曲家而不是向前看的作曲家，我们下边转向他杰出的学生莫里斯·拉威尔，一位在建立新的作曲手法上发挥了更重大作用的作曲家。

拉威尔（Maurice Ravel, 1875—1937）

"复合的而不是复杂的。"

——**拉尔夫·沃安·威廉斯论拉威尔的音乐**

拉威尔出生于邻近西班牙的法国巴斯克地区的西布雷。他父亲是一位法国的工程师，母亲据推测是巴斯克人。在拉威尔出生后不久一家人迁到巴黎，并在蒙马特尔定居下来，当时，蒙马特尔是很多对二十世纪艺术进行革命的画家们的聚居地。拉威尔正

同大部分的法国音乐家一样，进了巴黎音乐院，在那里接受了他的全部音乐训练。又从巴黎本身，从他的艺术家和作家朋友们那里接受了一般文化修养的培育。

他的一生表面上是很平凡的。他没有能够得到罗马奖所引起的争吵以及报纸上关于他和德彪西谁第一个写具有真正西班牙风味的音乐的辩论，使他初露头角，但是直到1911年和他的独幕喜歌剧《西班牙时光》上演之后，他才获得了作曲家的名声。他从来没有担任过教学职务，而且一生中大部分时间过着安静的独身生活，享受着小圈子内朋友之间往来的友情之乐。不过，在1927年由于《波列罗》(Bolero)一曲，他的音乐成就一下子得到了全世界的承认。他经常应邀去指挥他的作品音乐会，并到美国作了一次访问演出。可是不久他的健康状况下降，并且在1937年接受脑外科手术后去世。

拉威尔的作品

拉威尔是一位一丝不苟的作曲家，他的朋友斯特拉文斯基曾称他为“瑞士的钟表匠”。他的作品不多。由于他的作品比其他作曲家的作品在风格的改变上少一些，如对他的作品也在风格上划分时期就太拘泥了。不过，在前期和后期作品之间，还是可加区别。大体上说，前期作品，像它们的标题和引人入胜的音调所显示的那样，体现了印象派的、世纪末的思想。使人感到有趣的是在下列作品表上可以看到在体裁上与德彪西同一时期所使用的相同。两位作曲家都写了一首弦乐四重奏、一出歌剧、若干首歌曲、一部芭蕾舞音乐、一些具有浓厚的西班牙风味的管弦乐曲和很多钢琴曲。

第一个时期的作品（1900—1911）

歌 剧

《西班牙时光》(L'Heure Espagnole, 1907)

管弦乐队作品

《西班牙狂想曲》(Rapsodie Espagnole, 1907)

《达芙尼斯与克洛埃》(Daphnis et Chloé, 1909—12)

室内乐

《弦乐四重奏》(1902—03)

《引子与快板》(竖琴、长笛、单簧管和弦乐四重奏组)

钢 琴

《水波嬉戏》(Jeux d'eau, 1901)

《镜子》(Miroirs, 1905) I《大蝙蝠》(Noctulles), II《忧郁的鸟》(Oiseaux tristes), III《海上的小船》(Une Barque sur l'Ocean), IV《滑稽演员的晨曲》(Alborada del Gracioso), V《科洛什峡谷》(La Vallée des Cloches)

《小奏鸣曲》(1903—05)

《夜神》(Gaspard de la nuit, 1908) I《海神》(Ondine), II《绞刑架》(Le Gibet), III《斯加波》(Scabo)

《鹅妈妈》(Ma Mére L'oye)二重奏(1908) I《悼念公主的帕凡舞曲》(Pavanne de la Belle au Bois Dormant), II《姆指男孩》(Petit Poucet), III《莱德朗奈特，宝塔之后》(Laideronnette, Imperatrice des Pagodes), IV《仙女的花园》(Le Jardin féerique)

歌 曲

《舍赫拉扎达》(Shéhérazade)(1903)
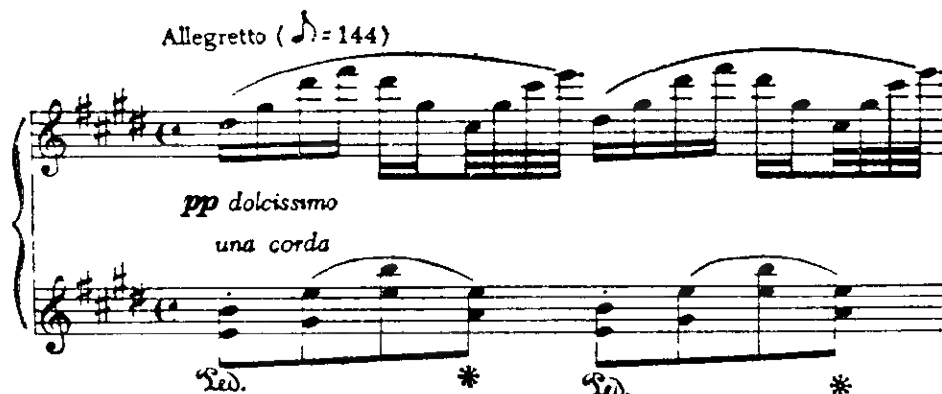
《五首希腊民间流行的曲调》(Cinq mélodies populaires grecques)

《自然界的演变》(Histoires naturelles, 1906)

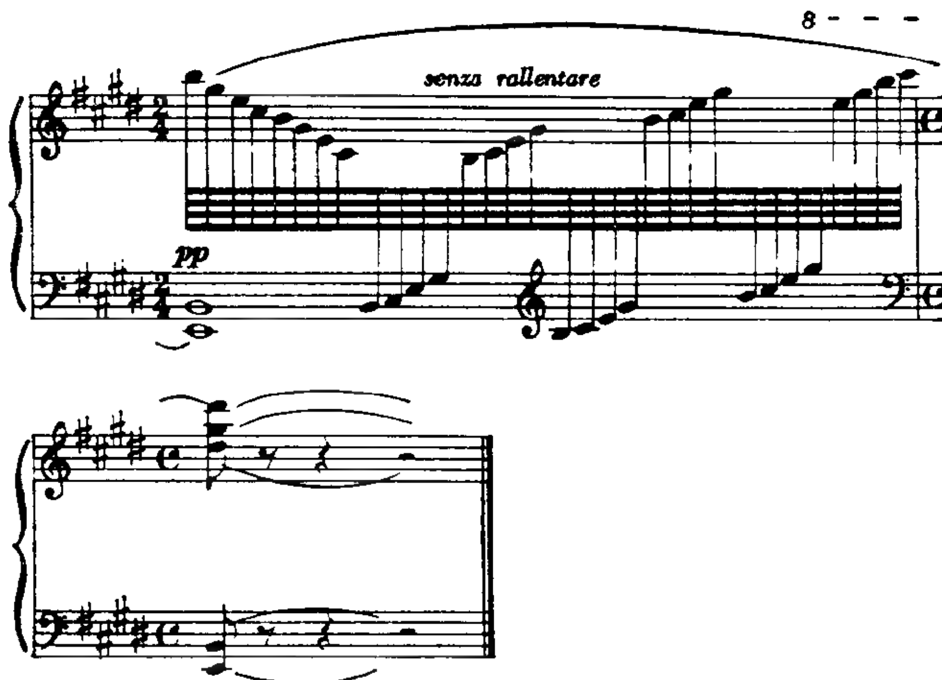
作为钢琴音乐作曲家，拉威尔不仅可以与德彪西媲美，而且在某些领域里走在德彪西的前面。《水波嬉戏》即是一例。远在德彪西出版他的第一本《前奏曲》(Préludes)之前，于1901年拉威尔就写成了这首作品。他充分利用了钢琴上的高音区，为后来老一些的作曲家使用这一音区开了先例。这首乐曲从它开始于一个主

九和弦到结束在一个主七和弦，在和声运用上是非常有趣的。(见例 19a 和例 19b)

例 19a



例 19b
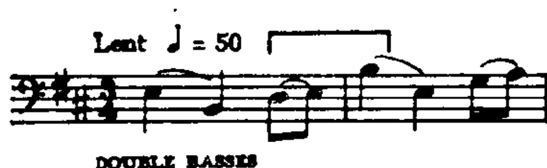


这些和弦是典型的拉威尔的音乐，因为比起调性上更加不明确的半音组合来，他更喜欢全音阶不协和音。建立在上面加了 C 和升 F 两个三和弦上的终止，是一声令人惊异的噪杂声。《水波嬉戏》是印象派作曲家所写的一系列的描写“水”的作品中的第一首。他的套曲《镜子》和《夜神》是更加复杂的作品，也是属于这一时期最好的钢琴作品中的作品。优美的《小奏鸣曲》也许可以用来

说明拉威尔对古典形式的兴趣，在那时候，这种对古典形式的兴趣，一定会被人们看成是一种倒退。

拉威尔早期管弦乐作品中最流行的作品之一，是由芭蕾舞剧《达芙尼斯与克洛埃》编成的组曲，这是现代所有学音乐的学生应该了解的一首印象派的基本作品。这首乐曲的开头很有特点，在弦乐器最低弦上奏着依稀可辨的半音阶音型的同时，长笛和单簧管奏出了各种窃窃私语般的音调。法国号持续奏出一个很轻的和弦衬托着竖琴上弹出的滑奏。《破晓》（第一段的标题）是通过在倍大提琴上开始而最后响彻整个乐队的一个流畅的音型表现出来的。

例 20
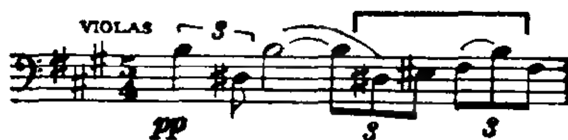


接着是一段牧歌式的乐段，突出了双簧管和英国号。

例 21



然后，在由一个缓慢和一个快速的两首舞曲组成的乐段中出现了印象派作曲家最喜爱的乐器——长笛。钢板琴和短笛增加了音乐的色彩。稍停之后，一个热烈、狂欢的乐段开始，而且逐步增强直到辉煌灿烂的顶点。5/4 的拍子和连续的三连音使人仿佛看到了芭蕾舞团刚健有力的舞蹈动作。乐曲的主要主题显示出是来自里姆斯基-科萨科夫的《天方夜谭》的某些乐段。

例 22



在例 20、21 和例 22 中括出的动机 d—e—b（在例 22 中是 d#—e#—b#）使这整套芭蕾舞曲成为一体。

第二个时期（1911—1931）

歌　剧

《被蛊惑的儿童》(L'Enfant et les sortilèges, 1925)

管弦乐队作品

《圆舞曲》(La Valse, 1920)

《波列罗舞曲》(Boléro, 1927)

协奏曲

《钢琴协奏曲》(1931)

《钢琴协奏曲(左手)》(1931)

室内乐

《a 小调三重奏》(1914)

《小提琴和大提琴奏鸣曲》(1922)

《马达加斯加的歌曲》(Chansons, madécasses, 人声、长笛、大提琴钢琴，1925—26)

钢琴曲

《高洁而感伤的圆舞曲》(Valse nobles et sentimentales) (1911)

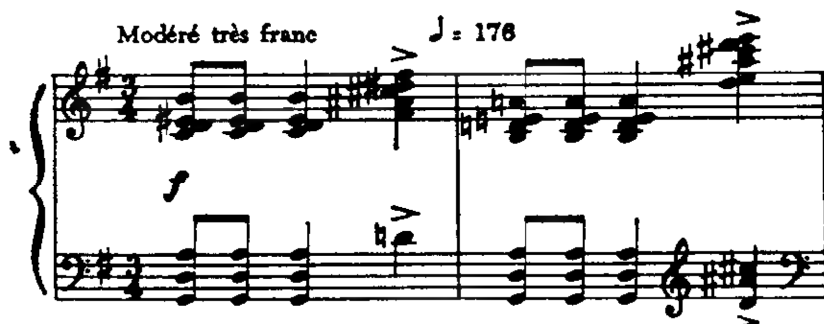
《库泊兰墓志铭》① (Le Tombeau de Couperin, 1917)

拉威尔的后期作品变得更加严谨朴素，不再出现《达芙尼斯与克洛埃》的那种热切的、主观的表现方式了。这一时期的两首大型钢琴曲表明了这种倾向。在题献给“属于无谓消遣而又永远清新动人的娱乐”的一组圆舞曲中没有任何精细的旋律装饰。代

① 库泊兰 (Fran. Couprin)，法国十七世纪音乐家。——译注

替它们的是具有刺激性的、带有棱角的不协和音。如下例(《华贵多情的圆舞曲》的开头)

例 23



《库泊兰墓志铭》是一组十八世纪舞曲，在前面加上了一个序奏和一个赋格曲，后面加上了一个托卡塔曲。这一组曲采用了羽管键琴的演奏风格，完全避免了混杂的持续音的效果。在这首为纪念往事而写的乐曲中，每个小地方都线条十分清晰。在其它作品中也可以看到这一倾向，——显著地表现在一些带有器乐的声乐套曲和钢琴协奏曲中，不过在《圆舞曲》中又恢复了前期作品的那种深沉洪亮的音调。

风 格 特 点

拉威尔对调式音阶，特别是对多里亚调式和弗里季亚调式的喜爱，在他的很多作品——从 1899 年的《帕凡舞曲》到 1931 年的钢琴协奏曲——中都得到了证实。他也使用五声音阶和六声音阶。

虽然他有时写 5/4 拍子的东西（如《达芙尼斯》及《三重奏》），但更为经常使用的是一般常见的拍子。他喜欢舞蹈音乐的节奏，不管是西班牙的“波列罗”、“哈巴涅拉”、“玛拉盖那”，还是巴罗克时代的“福尔伦”、“里高顿”，还是爵士乐（小提琴奏鸣曲、《被蛊惑的儿童》的某些场面以及钢琴协奏曲中均吸收了爵士节奏）。

他逐渐搞出了一套有特点的和弦语汇，这套和弦语汇选择了复杂的全音阶的结构而不是建立在德彪西的“水汪汪”的九和弦的属音上的结构。他通过使半音阶的倚音与和弦的解决音一同奏出以加强一个和弦的刺激力。下面是他最喜爱的和弦之一

例 24



《高洁而感伤的圆舞曲》是这类复杂和弦的一个丰富的宝库。

英国作曲家拉尔夫·沃安·威廉斯曾经在 1908 年中一个短时期内跟拉威尔学作曲，在他自传性的简要材料里曾说到：“他(指拉威尔)对我在那里工作的小旅馆里没有钢琴感到非常惊讶。‘没有钢琴怎么能发现新的和弦呢’?”。

显然，拉威尔把创造新的和弦看作是作曲的一个重要方面。他是管弦乐大师之一，他的《波列罗舞曲》和他对他的钢琴作品的改编以及对穆索尔斯基的《图画展览会》所作的改编充分证明了这一点。同德彪西一样，他偏爱较小的音乐形式，只是在他音乐生涯开始时和末期写了一些奏鸣曲。

虽然拉威尔有时候被看作只是一位不重要的印象派作曲家，但是这种看法很不恰当，因为他的一些印象派作品是具有重要意义的。不过当他为了追求更明确的音乐语言而放弃了印象派的理想后，他回到了更古老和更纯粹的法国传统，但决非倒退。他的有独创性的一套和弦语汇，他对管弦乐队音色的锐敏的感受力大大丰富了当时法国的音乐。

贾季列夫(Diaghilev)与年轻的斯特拉文斯基

拉威尔的芭蕾舞曲是在著名的俄国芭蕾舞指导贾季列夫的怂

愿下创作的。贾季列夫是二十世纪艺术的主要人物之一。1909 年他在巴黎举办了一次俄国音乐作品演唱会，其中演出了第一次在巴黎上演的《鲍里斯·戈都诺夫》，由沙利亚平担任主角。第二年，由他组织在巴黎演出的俄国皇家芭蕾舞团和它的如此优秀的舞蹈演员巴芙洛娃、卡萨维娜、尼金斯基，使整个巴黎为之轰动。这项事业获得了如此巨大的成功，以至此后每年贾季列夫都要回到巴黎。他把良好的审美趣味和高超的经营手段绝妙地结合在一起，使那些演出季节的活动成为巴黎人的社会生活和艺术生活的中心。最初演出的节目是一些富有俄罗斯传统风味的作品，如鲍罗丁的波罗维茨舞曲和阿连斯基的《绝代佳人》，(Cleopatra) 里姆斯基-科萨科夫的《天方夜谭》以及古典芭蕾舞《空中精灵》(Sylphides)、《吉赛尔》等。但是，随着俄罗斯芭蕾舞在欧洲演出的成功有了保证，贾季列夫开始委托别人创作新的作品，以便他在每一次演出季节中上演新的和有壮丽场面的芭蕾舞。正是在这方面显示了他的天才，因为他把最杰出的作曲家、舞蹈设计家、画家聚集一起为他设想的芭蕾舞创作音乐、构想舞蹈动作，制作布景和设计演出服装。直到 1929 年他去世以前，在为公众提供艺术上新的东西方面，没有人能够与他相比。
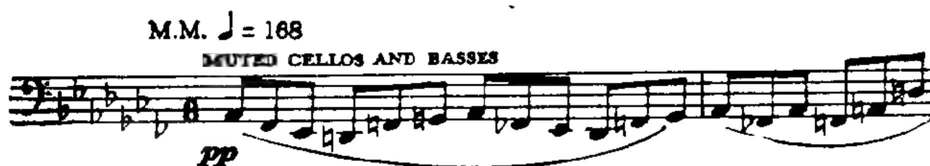
为了 1910 年的演出活动，他搞起了一个新班子——福金 (Fokine) 负责舞蹈设计，巴克斯特 (Bakst) 负责舞台布景和装置，二十五岁的俄国作曲家伊戈尔·斯特拉文斯基负责音乐。这位年轻的作曲家是圣彼得堡一位歌剧演员的儿子。那时他刚刚投入音乐生涯。他从法律大学毕业之后，曾在一个短时期内随里姆斯基-科萨科夫学习。贾季列夫以前所听到过他的唯一乐曲只是一首表现了这位有前途的学生的习作《焰火》，但是，贾季列夫并没有搞错，结果，斯特拉文斯基的新芭蕾舞《火鸟》获得了极大的成功，且而使本世纪最杰出的作曲家之一开始踏上了作曲家的

历程。

《火鸟》是根据一个神话故事和按照当时绚丽多彩的、带有东方风味的芭蕾舞的惯例创作的。在音乐上，它显示了这位年轻的作曲家继承了里姆斯基-科萨科夫、鲍罗丁、斯克里雅宾的传统。然而绝不是完全派生的东西，因为其中不少地方表现出斯特拉文斯基自己成熟了的风格。

这首最经常在音乐会上演奏的组曲共有六个部分。序奏从一些在最低的弦乐器上发出的神秘的声音开始。全曲始终突出了由旋律勾划出的减五和弦的音程。
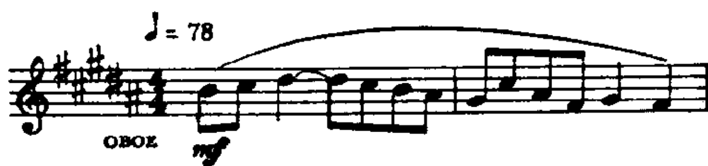
例 25



渐渐地这一旋律升到管弦乐队的较高的音区，时时被小提琴奏出的泛音所形成的犹如鸟鸣般的声音以及单簧管和巴松管所发出的虫鸣似的声音所阻断。加了弱音器的法国号和低音长笛更增添了印象派的色彩。

随后而来的表现旋转双翼的“舞蹈”，同样充满了奇妙地唤起人们遐想的声音。在那恬静的《公主们的舞蹈》一段中，斯特拉文斯基又返回到他的俄罗斯遗产里去了。旋律是采用了一首俄罗斯民歌，而且其基调与《天方夜谭》中“青年王子”一段的基调非常接近。
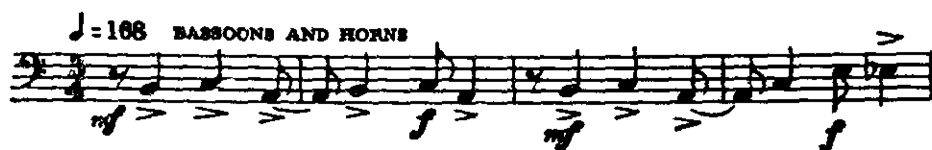
例 26



在《魔王之舞》一段中，真正属于斯特拉文斯基自己的东西出

现了。于猛烈、狂暴和有力的切分节奏之中，听到了一种新的音调。三全音在这一乐段中再次占有显著的地位。

例 27



小号和一些音域稍低的铜管乐器音响的明亮，木琴声的尖锐、细碎，长号上的级进滑音，所有这些使这一乐段具有迄今仍能激动人心的强大力量。

《摇篮曲》一段表现了斯特拉文斯基对巴松管那高而尖锐的音区的爱好和喜欢在主要的旋律中勾勒出三全音的轮廓来。还应该注意到竖琴和弦乐器奏出的固定低音，因为持续音型已成为这位作曲家已经成熟的风格的特征。在最后的乐段中仿佛听到了穆索尔斯基的音乐，随着音色的不断变化，以各种不同的方式奏出一个再现的主题。

这一乐曲在历史上的重要意义有两方面。第一，它说明了这位敏感的年轻作曲家前此所经受的影响；第二，它又是后来的作曲家从中获得灵感的源泉。

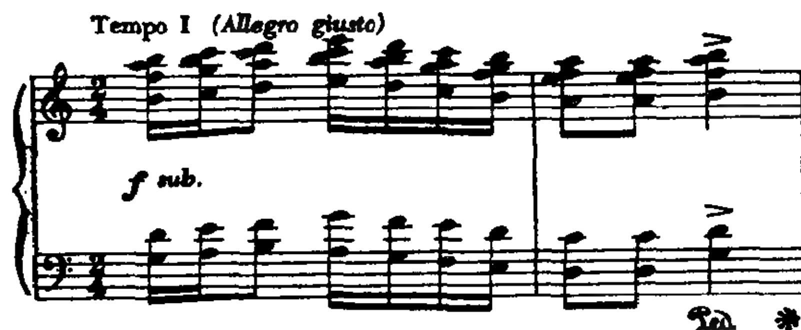
随着《火鸟》的成功，贾季列夫立即再使用这位新作曲家。第二年，《彼得鲁什卡》(Petrouchka)上演了，这也是一个“俄罗斯”作品，但与第一个芭蕾舞作品那种神话故事的基调相去甚远。在这个作品中，背景是一个农村集市，基调是现实的。音乐的音调也由于是写实的风格而不同，因此很少印象派的色彩。斯特拉文斯基在这一作品中没有为了听到新的音响结合而把各种乐器的特性掩盖起来，反而在配器上充分发挥了每种乐器的个性。在这里放弃了半音手法，而且以粗野的街头小调代替了纤巧的旋律。很少神秘的气氛，人们可以肯定这一作品演出时舞台上的灯光要

比《火鸟》的舞台灯光明亮得多。

《彼得鲁什卡》最初的音乐核心是一个复杂的和弦，这位作曲家所迷恋的一个和弦——C 大调和弦同一个加在上面的升 F 大调和弦。在这里，我们又看到那种非常带有当时音乐色彩的三全音关系。斯特拉文斯基最初打算在钢琴上发挥这一效果，但是贾季列夫劝他用在这一新芭蕾舞曲中。因此，钢琴在这一乐曲中占有突出地位。

在欣赏这一音乐和其它芭蕾舞音乐时，我们不应忘记这是为舞蹈者写的音乐，舞台的要求影响着音乐的形式。例如第一场音乐之缺乏连续性是集市上游逛着的人群的反映。这一“俄罗斯舞曲”由于它那引人注目的平行和弦已经成为斯特拉文斯基的最著名的乐曲之一(见例 28)。乐曲通过模仿手风琴和手摇风琴以及改编的街市小调表现了浓厚的农村情调。

例 28



拍子的经常变化是为了表现人群的姿态和活动，但也反映了作曲家对复杂的、不规则的节奏型的兴趣。这也已经成了他的显著特点之一。

如果说《彼得鲁什卡》有很多迹象表现了比《火鸟》越来越多的个性，那末在贾季列夫鼓励下所写出的下一个芭蕾舞曲《春之祭》(1913)则使音乐界大为吃惊，人们已经多少了解到一位新出现的、引起人们不安的作曲家已经成熟。很少音乐作品曾经引起这样的

轰动。《春之祭》为斯特拉文斯基带来的结果同《恰尔德·哈罗尔游记》之出版为拜伦带来的结果一样——在第一次问世后的第二天早上，当他醒来时发现自己成了名。这一当代音乐的里程碑是由贾季列夫构想和建立起来的，是贾季列夫的艺术上的敏感和精明的经营手法结合的产物。面对着每年需要上演一个新的、动人的芭蕾舞以及对新的和"时髦"的东西越来越容易接受的情况，贾季列夫决定利用当时对原始艺术的兴趣。日本的版画曾经在十八世纪八十年代给画家们带来了灵感，而非洲的雕塑和假面在当前已经引起了艺术界的注意。假面的粗放、变形和单纯大大地促进了当时巴黎年轻的立体派毕加索(Picasso)和勃拉克(Braque)以及像基希纳(Kirchner)、马尔克(Marc)等德国的画家。另外，弗雷泽(Frazer)的《金色的树枝》的出版，加强了对远比希腊罗马世界更古老的过去的兴趣。希腊罗马世界到那时一直是文艺复兴以来大量艺术的源泉。那时在戏剧上向遥远模糊的过去进行发掘正是时候，而贾季列夫那时就是这样做的。他选出了一个新的班子：这一次是斯特拉文斯基负责音乐，尼金斯基负责舞蹈设计，勒里什负责舞台布景和服装。主题是史前人在春季祭献中举行的宗教仪礼，最后以杀人祭献结束。
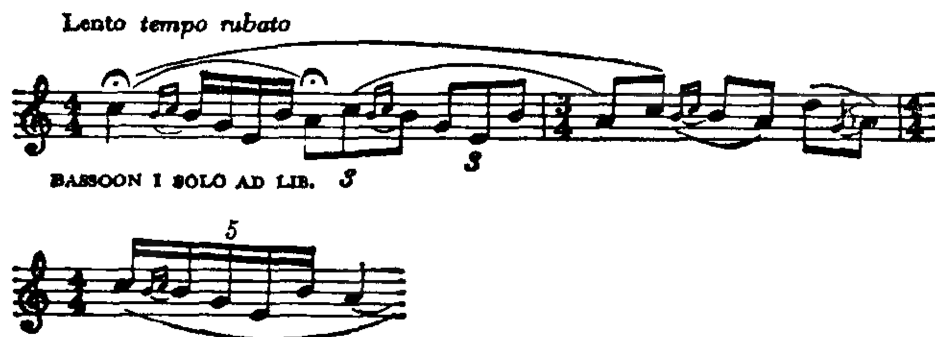
第一夜上演时观众所作出的反应，至今还有一些目睹者和参加者在叙述，观众当时很快就分成两派，对这一芭蕾感到震惊的观众反对那些表示赞成的观众。一些贵夫人们用她们在晚会上用的手提包捶打她们的邻座，而一些像貌尊严的、留着胡子的法国男人们则用拳头相互殴打。没有参加斗殴的人在一边高声喊叫着，或者是表示他们对这一芭蕾的不赞成，或者是表示反对那些说出不赞成的人。第一场开幕后不久，台下就大吵大闹起来了，没有任何人，甚至没有任何台上的舞蹈演员能够听见音乐的声音。尼金斯基站在舞台的一侧高声呼喊着拍子，以便舞蹈演员能够有所

依据。

什么东西激起了听众这样的狂热行为？完全缺乏魅力和美感的表演使观众产生了反感。过去，芭蕾舞在传统上一直是华丽多彩的，优美的舞蹈演员们穿着豪华的服装扮演神话故事中的人物，伴随着动人的音乐舞蹈。在《春之祭》却一点也没有这类东西。舞蹈演员们披着深褐色的粗麻袋，而且演员们姿态粗野、生硬。音乐是叽嘎叽嘎地不协和，乐曲的节奏灵魂十分野蛮。看起来，好象音乐的最本质的基础和所有自古以来养成的温文尔雅正在被践踏。

《春之祭》共分两幕，每一幕前都有一个管弦乐队的序曲。乐曲是根据戏剧性的观点加以巧妙地设计的，有着速度的变化和安排得很好的高潮时刻。第一幕《大地的崇拜》是一群史前的俄罗斯青年沉醉在欢呼春天的游戏和舞蹈里。他们向大地和智者致敬，智者使他们想起了古代的仪礼。在管弦乐“序奏”中有一种使人感到原始森林在召唤的气氛。这位作曲家曾经写过关于这一乐段的一段话：“我的想法是这一序奏应该描绘大地的甦醒，鸟兽的抓挠、咬啮和抖动。”斯特拉文斯基几乎完全靠尖声的木管乐器成功地取得了这种效果。例如，开头的那些呜呜咽咽那么揪人心的音符是由巴松管奏出的，不过是在这一通常是表现愉快情绪的乐器上使用了远比正常使用高得多的音区。所获得的是怪诞的、压迫感的、梦幻般的效果(例 29)。

例 29



在开头的这小段中，可以听到很多斯特拉文斯基所独有的特点——旋律的音域狭窄、拍子的经常改变，以及对一个旋律音型采用了当它再现时各个音符散落在小节内不同的声部上。旋律是由一些时停时起的细小片断组成的，包括一些显明的反复，虽然这些反复是永远不会恰好相同的。嗡嗡的声音和吱吱叫的声音在音量同速度上越来越增强，最后嘎然而止。巴松管发出的如泣如诉的音调又出现了。

《少年之舞》(Dance of the Adolescents)接着开始了。这是一首现有的乐曲中最动人的乐曲之一，因为，一方面在“序奏”中尽量利用了奇异的、新颖的音色，另一方面，这一乐段采用了在此以前西方音乐中没有使用过的节奏手法。这首乐曲的开头一段已经成为二十世纪音乐中经典性的乐段。它的开头处，听起来像一个原始民族的人在击鼓（实际上是弦乐器在重复演奏着一个非常复杂的和弦）。八个法国号突然响起，而且在节奏单调的弦乐之上，这一组法国号反复进行着。不过反复之间的时间距离是不规则的，而且这种多节的、不齐整的效果，一部分是由于在法国号所

例 30

𝅗𝅥 = 56
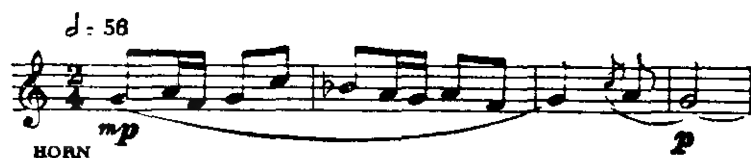
STRINGS non divisi

f sempre staccato
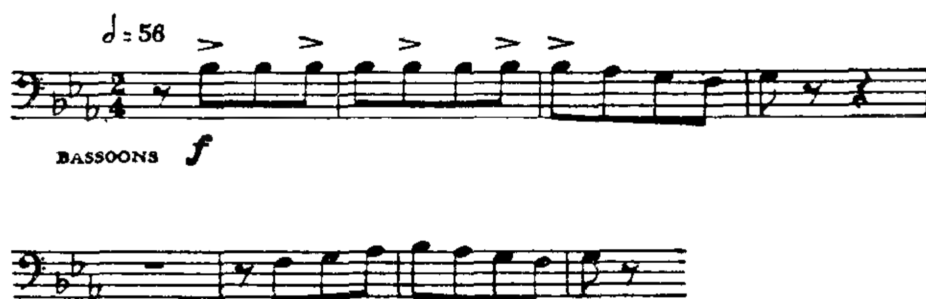
f

奏的各和弦之间存在着一拍子、五拍子、二拍子、三拍子、四拍子等不同的拍子而产生的。像这样的节奏被称作“加合”(additive)节奏，因为它们是由最小单位的一些各种长度不同的集合体形成的(这里的最小单位是八分音符)。这不同于常规节奏，常规节奏是分裂性的，原因是其基本单位（通常是四分音符或二分音符）是分离的。常规的节奏是从规则的拍子中产生的，是用一般拍子符号表示的。“加合”节奏增加了节奏的记谱法，而且导致了斯特拉文斯基对拍子符号的改变。这些节奏极为复杂的部分随着可以从中听到一些节奏单调的原始风格曲调的几乎加机械般规则的部分而发生变化。

例 31a



例 31b



例 31c



其中第二旋律是很有代表性的；它音域很窄；它的各种不断变化的乐句之连续重新排列，就像是在一支只有几个音的原始笛子上奏出的，而且这些仅有的可能变化，是通过改变所演奏的次序而

取得的。
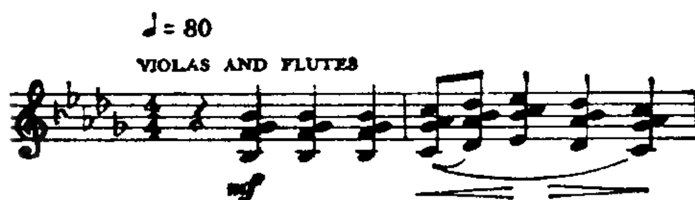
接在下边的一段《诱拐之舞》(Dance of Abduction) 是迄今所遇到的最粗犷的一段。表达了几种乐思——首先由一些高音吹奏乐器奏出一个很有冲劲的调子和一个法国号奏出的答句。在接近结束的时候，出现了由变化频繁的拍子符号所表示的大量的“加合”节奏，有时每小节都改变。下面是一个典型的序列：

$$\frac{7}{8}\quad\frac{3}{4}\quad\frac{6}{8}\quad\frac{2}{4}\quad\frac{6}{8}\quad\frac{3}{4}$$

还有一些在其中叠加上两个或更多节奏格式的“交错节奏”(polyrhythm)的例子。所产生的效果是非常活跃而激动人心的。

随之而来的《春之圆舞》是在那些兴奋热烈之后适时出现的、让人舒一口气的一段。它的速度进行较慢，而且以明亮的木管乐器开始，显然导入了一组新的舞蹈演员。这里出现了稀疏简略的弦乐伴奏和在长笛上奏出的一个原始风格的调子。这是一个庄严、优美的旋律，当后来在整个乐队上再现时它成为一个在相隔五度和六度音程上的复奏。

例32



在《对垒游戏》(Game of the Rival Cities) 一段里，又恢复了蓬勃有力的舞蹈动作，音乐中出现了一些和弦与调性的激烈冲突以及不断变化的拍子。通过两部应答式的写法（每一城邦有其自己的音乐）和有限制地使用多调性的手法表达了关于相互竞争的城邦的乐思。

这一热闹的调子也用来作为《圣者登场》(Entrance of the Sage) 一段的主旋律的材料。随着乐器的增加，总谱上的音符越

来越密集起来了。

结束第一幕的乐段《大地之舞》是更加狂暴的一段。在低音部的固定低音之上，各种乐器都是使用在节奏上，因为个别的音色和个别的旋律线易于淹没在密集的音响之中。这一段确实需要舞台动作刚强有力，因为只有作为粗犷、急促的舞蹈伴奏时，才说明音乐本身使用得恰当。

第二幕是描述一个少女被选出作为向春之神祭献的牺牲品。序奏是一个宁静柔和的乐段，描写一个世俗的夜晚，全曲沉静而流畅，并且从中听到了只有几个音符的另一原始风格的曲调。乐队中突出了长笛，以及小提琴上的泛音和这一乐段结束时三个加了弱音器的圆号，使人想起了德彪西和拉威尔。

这一幕的第一个舞曲《青年人的环旋舞》(The Circle of the Adolescents) 用了这同一旋律作为总的主题材料。在这一段舞曲乐谱的第94小节上出现了一段很独特的八度复奏：

例33



接着下一段舞蹈《被选中者的赞美》(The Glorification of the Chosen)又是一个狂暴刺耳的乐段。音乐的主要构思是一个急促上行的音调继之以在定音鼓上极为响亮的一击，然后是一个下行的三个音的音型。整个主题表现了一个舞蹈设计的思想：猛烈地向上挺伸胳臂和做出抽搐的姿态。

在随后一段短小的舞蹈《祖先的召唤》中，音乐结构稍为简化了，而且转入了单调的节奏，召唤着年长的人参加这一仪礼的活动。年长的人们于是在缓慢的《祭祖》一段中参加进来。这时，英国管和长笛在乐队的其它乐器所奏出的强烈节拍之上进行着对

答，直到法国号接替吹出壮丽的主题。

在最末一段《被选中者的献身舞》中，整个芭蕾舞达到了高潮。而斯特拉文斯基给这样一个令人激动的作品写出高潮部分的工作肯定曾经是一项具有真正挑战性的任务。这一高潮部分又是一个音调上的剧烈变革，在这一变革中，一切都为节奏服务，很少表现乐器或旋律的个性。乐句长度的参差不齐再次由大量的拍子变化反映出来，但是在过去被老一代人看作是混乱的东西，今天已经被看作是一种非常复杂的和非常新颖的节奏型。在下边的图表中，《圣舞》(Danse sacrale) 的最初 34 个小节的各种拍子符号的排列揭示了节拍变化的基本格式。

这位作曲家还对音响效果进行了细致的选择，并且在乐谱上对每一音响效果的要求给予严格的指示。他告诉定音鼓演奏者何时在演奏上把发硬音的毡棒换成木棒，还指示敲锣者何时用三角棒在锣面上象画出一个弧形那样地擦击一下。他指示法国号吹奏者吹奏时把喇叭口冲上以便声音取得一种特别雄壮的效果。在全曲最后密集音群 (tone-cluster) 的地方，大提琴演奏者被要求把A弦调成G以便他们在空弦上方奏出最后的和弦，这个很轻妙的和弦很可能在四个法国号、大号、四个定音鼓、大鼓和钹同时奏出最强音的时候是听不到的。虽然如此，斯特拉文斯基仍然偏偏要求这一音响而且作出要取得这一音响效果的指示。

无怪乎这一作品的第一次演出在大骚乱中结束。听众显然感到这是对高尚的音乐艺术的粗暴践踏。虽然德彪西曾经是令人迷惑不解和非常古怪的，但是他的乐曲在音调上常常是纤细的而且在表现上是考究的。但斯特拉文斯基这一作品却是另一回事。这是一种狂暴的、乖戾的音乐，像同时期的野兽派画家所作的那种野蛮的绘画一样。那时，对这种艺术上的表现的宽恕就是对艺术的核心基础的践踏。

《圣舞》开始34小节的拍子变化表

1	2	3	4	5
3/16	2/16	3/16	3/16	2/8

6	7	8	9
2/16	3/16	3/16	2/8

10	11	12	13
3/16	3/16	5/16	2/8

14	15	16
3/16	2/8	3/16

17	18	19
5/16	2/8	3/16

20	21
2/8	3/16

20	21
2/8	3/16

22	23	24
2/16	3/16	2/8

25	26	27
2/16	2/8	3/16

(总谱上记为3/8)

28	29	30
2/16	3/16	2/8

31	32	33	34
2/16	3/16	3/16	2/8

虽然《春之祭》对它最初的听众来说曾经好象是最现代化的音乐语言，但是六十多年以后的今天了解了自 1913 年二十世纪音乐所走的道路，再来评价这一作品，看来倒不如说它是属于过去时代的东西——一个属于晚期浪漫派的作品。在第一章中我们曾经指出过十九世纪音乐的一个重要趋向就是它的愈来愈复杂化和愈来愈在交响诗与歌剧中加强与文学和戏剧的合作。《春之祭》是属于这一传统的，因为它的新奇和惊人的音乐语言是为了表现贾

季列夫的芭蕾舞的原始主义而构思出来的。

后来的情况已经证明这种音乐是一个终点。在《春之祭》之后(以及其它作曲家的一些不足取的模仿作品),斯特拉文斯基及其周围的很多作曲家转向了与此非常不同的作曲思想。不过在以后的若干年内,从无数的音乐作品中仍然可以看到这种有力的、不规则的节奏。

《春之祭》诞生的年代(1913年)是很有特殊意义的。它恰好写成于第一次世界大战爆发之前,也许这一音乐的狂暴预示了即将出现的大破坏和大屠杀。这次大战意味着十九世纪的真正结束,因为此后欧洲的政治、经济和社会生活发生了剧烈的变化。直到本世纪二十年代我们这一《美好的新世界》才诞生了。

斯特拉文斯基的后期乐曲将在第十章和第二十章中加以讨论。

推 荐 读 物

关于拉威尔生平与音乐的最优秀研究著作是罗兰·曼纽尔(R. Manuel)的《莫里斯·拉威尔》(1947年伦敦版),另外可以推荐的书有诺曼·德莫斯(N. Demuth)的《拉威尔》("音乐大师丛书",伦敦版)、维克多·赛洛夫(V. Seroff)的《莫里斯·拉威尔》(1953年纽约版)、荷拉吉马尔·杨凯列维奇(V. Jankélévitch)的《拉威尔》(1959年纽约版)、汉斯·斯图肯施米特(H. Stuckenschmidt)的《莫里斯·拉威尔》(1968年费城版),还有阿尔贝耶·奥伦斯坦的《莫里斯·拉威尔:其人与作为一个音乐家》(1975年纽约版)。关于拉威尔的管弦乐队作品的研究著作有劳伦斯·戴维斯(L. Davis)的《拉威尔的管弦乐》(1971年西雅图版)。

关于介绍贾季列夫两本最吸引人的著作是阿诺德·哈斯克尔

(A. Haskell) 的《贾季列夫的艺术生活和私生活》(1935 年纽约版) 和谢尔盖·利法 (S. Lifar) 的《谢尔盖·贾季列夫，他的生活、工作和轶事》(1940年纽约版)。同贾季列夫的芭蕾舞剧有联系的人们写出过很多著作，其中应予推荐的是尼金斯基所著《罗莫拉·尼金斯基》(R. Nijinsky;1934 年纽约版)，因为书中有一些后台活动的图片和对那些与关键时刻的演出有关的重要人物的洞彻了解。

第四章　德国和奥地利

德国的形势是严重的，但不是无希望的；奥地利的形势是无希望的，但不是严重的。

——维也纳谚语

在第一次世界大战前繁荣的几年中，一种与法国的音乐传统迥异的音乐传统在莱因河另一边说德语的国家中兴盛起来。在法国可以引唯一的文化中心——巴黎——以自豪的同时，德国、奥地利、波兰以及一些波希米亚城市在歌剧院、管弦乐队和音乐学院方面享有它们自己的盛誉。在德国和奥地利长期进行着关于勃拉姆斯——瓦格纳的争论，其热烈程度通常象法国的政治讨论一样，这说明了那里的人们是如何重视此类艺术上的问题。德国人以其有很多很多的作曲家而极为自豪，而且当巴黎被瓦格纳的歌剧征服后，德国人的自豪感就象当年俾斯麦在1870年打败了法国时一样。

在本世纪与上世纪之交，出现了瓦格纳音乐思想的全盛时期。瓦格纳的音乐思想在理查·施特劳斯(1864—1949)的作品以及很多稍逊的作曲家们的作品中继续得到了发扬。施特劳斯的音诗，从《唐璜》(Don Juan,1888) 到《英雄的生涯》(Ein Heldenleben, 1898)是直到今天仍然经常上演的极有生命力的作品。在1900年左右，施特劳斯转向歌剧创作，他的《莎乐美》(1905)和《埃莱克特拉》(Elektra;1909) 由于它们的狂热气质既吸引了音乐界也遭到音乐界的排斥。这是两个强有力的作品，完全离开了一般意义上的“优雅”和美。例如其中施洗礼者约翰被杀头一场是如此惊人

地刺激人们的神经，曾经数年中在一些歌剧院中被禁演。音乐上，它们的特点一是使用了大量的不协和音（比如人们想到在这一歌剧的高潮时所听到的著名的莎乐美和弦）；二是扩大了的管弦乐队，它不断地有吞没歌唱演员之势；三是主旋律渗透在整个织体中；再一个特点是连续地缺乏收束。为了保持戏剧性和音乐上的紧张，这两个歌剧不分幕。对歌剧演员表现他(她)们的痛苦情感提出了巨大的要求。

所有这些特点，都是瓦格纳派指导思想的补充，但尽管如此，《莎乐美》和《埃莱克特拉》两剧与《特里斯坦》那类作品所表达的情感气氛相去甚远。在《特里斯坦》那类剧中主要角色都是有很高道德修养的宫廷人士，而且对他们的命运的描写都是保持在平常的范围之内。在《莎乐美》和《埃莱克特拉》中，则不受拘束、毫无顾忌。

施特劳斯本人没有向这个方面再进一步发展，他的后期歌剧显示了完全不同的特点。他后期的代表作品是《玫瑰骑士》(Der Rosenkavalier, 1909—10)、《纳克索斯岛上的阿里阿德内》(Ariadne auf Naxos, 1911—12) 和《阿拉贝拉》(Arabella, 1930—32)。这些作品又恢复了热情、优雅的基调，在音乐语言上与二十世纪的改革派很少关系。因此，本书中对这些作品不予讨论——这并不关系到它们的持久价值。

表 现 主 义

《埃莱克特拉》中的那种歇斯底里般的、超出生活实际的情感的描写是本世纪初年在欧洲很多艺术创作的特点。那时不仅在音乐中而且在绘画、小说以及戏剧中都彻底地采用了直到那时还被认为是超出限度的主题。在某种意义上，这一发展实际上并非从高度浪漫主义的艺术上倒退回来，因为这也是一种主观的、形式上自由而比较不受拘束的表现。或者更确切地说，这一新艺术在

采用低一级的或者说在任何情形下属于不同级的题材中把那些浪漫主义的特点发展到更高的程度。

这类艺术后来被称作表现派艺术，它包含了在这种或那种形式上成为二十世纪音乐支柱之一的那种音乐理想。这一名词显然最初是作为在当时流行的印象派一词的反义词而用来形容1901年在巴黎沙龙中展出的一组绘画。印象派追求的理想是外部世界的转瞬即逝的印象，而表现主义的绘画则强调艺术家的主观情绪。范·果① (Van Gogh)的乱七八糟的画布很快就为这种风格作了界说。还有其它的画家们例如挪威的画家爱德华·孟克 (Edvard Munch)也对这一风格作出了重要的贡献。在德国，如被称为“桥梁”小组中的基希纳(E. L. Kirchner)和被称为“蓝色骑士”小组中的马尔克与坎丁斯基(Kandinsky)。在戏剧方面，在斯特林贝格(Strindberg)和韦德金德 (Wedekind)的后期作品中以及下一代在乔治·凯泽和埃内斯特·托勒 (Ernest Toller) 的作品中出现了表现主义。那些都是反现实主义的、梦幻般的、富有象征性的戏剧。詹姆斯·乔埃斯(James Joyce)②的《尤利西斯》和《菲内根的觉醒》是表现派小说的原型。

当德国批评家赫尔曼(Hermann)把表现派艺术称作“灵魂的呼唤”时，最好的和最简明的关于表现派艺术的定义之一从他嘴里说出来了。

维也纳与表现主义

维也纳，从十九世纪的开始就是欧洲的音乐中心之一，出现了一种它自己独有的颓废派的变体。与法国人的感官享乐主义和德国人的有时出现的惊人的野蛮相对照，维也纳人却耽于得过且

① 荷兰著名画家(1853—1890)。——译注

② 爱尔兰作家(1882—1941)。——译注

过的宿命论的一种古怪而独特的心境。恩斯特·克热内克(Ernst Krenek)曾经对这种心境作过这样的描述：

在整个十九世纪的晚期，当帝国观念的代表们对应付不断增加的政治困难显得愈来愈无能为力时，一种趋向没落的预感日益增长。一种属于特殊享乐思想的消极主义的、略带世故色彩的乐观的怀疑主义态度在维也纳的知识界成为占统治地位的特征。

在这一总的状况中具有特殊意义的是弗洛伊德当时在维也纳居住并开业行医。他对人类性格中以前隐藏的某些方面的发现，大大增加了表现主观世界的兴趣，而主观世界是表现派的主要的表现方面。

维也纳曾经很得意地把它自己看作是音乐世界的首都。它的海顿、莫扎特、贝多芬和舒柏特的宝贵传统无疑是值得骄傲的，但是维也纳人由于崇拜传统而对新的流派很少有兴趣。他们以前曾经对前进的作曲家如舒曼、李斯特抱着怀疑态度，他们对瓦格纳敌视的表现——这具体表现在他们的最主要的批评家汉斯立克(Eduard Hanslick)的著作中——显然不同于巴黎知识阶层对瓦格纳乐剧的热情欢迎。

上世纪末活跃在维也纳的最重要的作曲家是勃拉姆斯(1897年逝世)、勃鲁克纳(1896年逝世)、马勒(1911年逝世)。在这些作曲家中，勃拉姆斯占有特殊地位。他矢忠于纯粹的无标题音乐的理想。他的华丽的和声风格和灵敏的节奏感虽然没有被歌剧和交响诗所利用，但已被利用于交响乐、协奏曲、室内乐、钢琴作品和歌曲之中。

勃鲁克纳，虽然沾染了喜爱大乐队的洪亮音调和瓦格纳的节奏比率的“毛病”，他仍然担任了维也纳音乐学院的尊严的作曲教授的职位。他最重要的乐曲是他的交响乐和教堂的合唱作品。他从未写过破坏规矩的“现代”的音诗。

马勒，不仅是一个作曲家而且是一位指挥家，他的大量活动曾经制造了维也纳的音乐气氛，也搅动了维也纳的音乐气氛。作为皇家歌剧院的指挥，他曾成功地把演奏莫扎特、瓦格纳的作品提高到新的完美的水平。作为作曲家，他主要留下了他的十首交响曲（1888—1910，第十交响曲未完成）和一些声乐与乐队的作品，其中最经常演出的是《徒步旅行者之歌》(Lieder eines fahrenden Gesellen,1883)、《亡儿之歌》(Kindertotenlieder,1904)和《大地之歌》(Das Lied von der Erde,1908)。

马勒的乐曲一直在引起争论；评论界对他作品的反应，看来不是高度赞扬就是十分冷淡。他的音乐风格是一种兼收并蓄的风格，是典型的那种把两种对立因素结合在一起的晚期浪漫派的风格。巨大的篇幅、史诗般的"意旨"同亲切狎昵的乐曲形成对比；众多的人马（第八交响曲需要一个大型的管弦乐队、两个合唱队、八个独唱演员、一个童声合唱队）同一些独奏乐器发挥技巧的各种组合形成对比；音程宽阔的、复合的旋律同民间曲调形成对比。马勒后期作品中某些面貌——特别是宽阔的音程和对六弦琴、竖琴与其它独奏乐器的使用——在勋伯格、贝尔格、威伯恩的作品中留下了痕迹。

勋伯格(Arnold Schoenberg)1874—1951

> 如果一位作曲家不是出自内心地写曲，他简直不能够创作出好的音乐。
>
> ——勋伯格

二十世纪的音乐巨人之一勋伯格出生于我上边刚刚叙述过的

文化环境里。纵然他作为演奏家或作为作曲家都算不上一个神童，但是他在八岁时就开始学小提琴，自学大提琴，参加业余的室内乐乐队，作一点曲并且如饥似渴地去听维也纳的音乐会和歌剧。父亲死后，为了增加家庭的收入，他到银行当了一名办事员。就在这时候勋伯格认识了作曲家亚历山大·策姆林斯基（Alexander Zemlinsky），而且跟他学了几个月的对位法。这就是勋伯格所受到的唯一正式教育。在简略的自传材料《我的发展》（My Evolution）中，勋伯格谈到了他的成长年代："在我认识策姆林斯基以前，我是一个"勃拉姆斯主义"者。策姆林斯基对勃拉姆斯和瓦格纳两者都很喜爱，而此后不久我也成了一个对两者同等坚定的迷恋者。无怪乎那时我写的乐曲反映出受到了这两位大师的影响，在这影响之外还加了一点李斯特、勃鲁克纳或许还有沃尔夫（Hugo wolf）的色彩……的确在那时我已经成为一个理查·施特劳斯的赞赏者，但还不是一个马勒的赞赏者。只是在很久以后，当他的交响乐的风格已不能再对我产生影响的时候，我才开始理解马勒。"

勋伯格从此开始认真地进行音乐创作，而且在本世纪开始之前他已经决心把音乐创作作为毕生的事业。他曾在柏林生活过两年，在那里他是一个酒吧间的音乐指导，但是接着又回到了维也纳而且作为教师、理论家①和作曲家定居下来。第一次世界大战中断了他的生活道路，他在奥地利军队中服役了两年（1915—1917）。在服兵役期间，勋伯格专心致力于当兵，他的唯一音乐活动是为创作他的《雅各梦中的梯子》（Jacobsleiter）打草稿，一首永远没有完成的清唱剧。

① 他的《和声学》一书于1911年出版，英译本1948年出版。——原注

第一次世界大战前勋伯格的作品

由于勋伯格的作品在风格上显示了逐渐的改变，按照时期加以分类将有助于对它们的讨论。然而，必须强调的是，即使其音乐语言在改变时，贯穿在他所有作品中的共同的主线仍然是属于当时表现派艺术家的一位作曲家（一位深刻地有时是过分地表现情感的创作者）的音乐特性。强调指出这一点是很重要的，因为勋伯格的很多音乐作品一直受到完全的误解。由于复杂和难解，他的音乐曾被称作是数学的，即属于理智而非感情的。但是他自己的关于艺术功能的观点说明了这种看法与他的意旨相去如何之远。勋伯格曾写道："一件艺术作品，只有当它把作者内心中激荡的感情传达给听众的时候，它才能产生最大的效果，才能由此引起听众内心感情的激荡。"他的意旨还可以从另一句话中得到清楚的说明："事实上，艺术家所努力追求的只有一个最大的目标，就是：表现他自己。"这很难说是一个所谓理智的作曲家的信条。

第一时期：半音阶的音乐

第一个时期是从 1897 到 1908 年，包括作品第 1 号到作品第 10号。所有这些作品都吐露着后期浪漫派的气息。

作品 1、2、3、6、8 歌曲

4.《光明之夜》(Verklaerte Nacht)(1899)

5.《佩列阿斯与梅丽桑德》(交响诗，1902—03)

7.《弦乐四重奏第一号》(1904—05)

9.《室内交响曲》(Chamber Symphony，1906)

10.《弦乐四重奏第二号》(1907—08)

无作品号《"古勒"的歌》(Gurrelieder：1900—01)

《光明之夜》是这位作曲家最为人所理解和最经常上演的作品。这首交响诗原是一首弦乐六重奏，现在听到的演奏通常是弦

乐队的谱本。这一作品是根据这样一首诗的思想写成的，它描写在树林中散步的一对男女的情感。女的向男的承认她曾经对他不忠实，但是听到男的向她保证他仍然爱她以后，她的感激心情使黑夜改变了面貌，显得充满了光明。这种人和自然的紧密结合是典型的浪漫主义。那一时代的大部分艺术中充满了这样的浪漫色彩。如果说《光明之夜》的"情节"与《女武神》(Die Walküre)①近似(恼人的情与景)，那末，在音乐上也是瓦格纳的风格。各个主旋律虽然没有标题，但都有其一个主导动机的音调；而且这些主导动机的音调不断在节奏变化中再现，从而按照李斯特——瓦格纳——施特劳斯的方式展开。在前面已提到的文章中，勋伯格谈到这一作品："在《光明之夜》中，主题的构造是一方面建立在瓦格纳式的在不固定的和声进行(roving harmony)之上的"原型与模进"上，另一方面是在我称之为勃拉姆斯的展开变奏的技巧之上。"这恰恰是那时德彪西正在强烈反对的音乐。在1899年他是一位远比勋伯格更为前进的作曲家。

另外属于瓦格纳风格的方面是写法(主要是主调音乐写法)与带有装饰性衬托的明亮的旋律，以及扩大了对半音阶等音的使用。在强拍上出现的和弦很少有不带一个装饰音的。在形式上，这一乐曲所采用的是在交响诗中经常看到的那种形式——一种包含情绪对比、篇幅很长、通过主题不时地再现而统一起来的单一乐章的结构。

在总谱上勋伯格所注写上的无数表情术语证明了他对这一作品的情绪效果非常注意。几乎总是在前面加了sehr(非常)一词。仅在一面乐谱上我们就可以看到 sehr breit (非常宽广)，sehr langsam(非常缓慢)和sehr ausdrucksvoll(非常有表情地)。表现派作曲家总是搞这种情绪上夸大的表现。

① 瓦格纳的《尼伯龙根指环》的第二部。——译注

《古勒的歌》(古勒是斯堪的纳维亚人神话中的一座城堡)在风格上与《光明之夜》非常相似，不过这是一首为一个非常庞大的乐队和很多合唱队以及一些独唱演员所写的作品。这首作品在篇幅的宏大、乐队的规模和加用了声乐等方面显示出受了马勒的影响。总谱上要求：

4	短笛	10	法国号	6	定音鼓
4	长笛	6	小号		大鼓
3	双簧管	1	低音小号		钹
2	英国管	1	中音长号		三角铁
3	单簧管	4	次中音长号		钟琴
2	降E单簧管	1	低音长号		小鼓
2	低音单簧管	1	倍低音长号		手鼓
3	巴松管	1	大号		木琴
2	低音巴松管				锣
5	独唱演员				铁练
3	四声部男声合唱队			4	竖琴
1	八部混声合唱队				全套弦乐器

不过应当指出的是虽然使用了这样庞大的乐队，但有很多乐段的配器是很精细的。

在这些大型作品之后，勋伯格致力于为较小的乐队写曲，最初两个弦乐四重奏和“室内交响曲”说明了这一情况。

第一个弦乐四重奏在气质上与《光明之夜》很接近。虽然它没有标出提示内容的标题，但是听起来它那饱含着感情的各个主旋律和清楚地划分开的各个段落就仿佛有标题一样。这是一个巨大的单乐章作品，几乎可以演奏四十五分钟，全曲借一些主要主题作各种变化而成为一个整体。它的情绪变化的幅度很大，从开始乐段的急速前进到$\frac{3}{4}$拍子中所表现的那种犹豫、含糊的“维也纳

式”的魅力以至舒曼式的切分节奏。乐曲中有一些需要特别发挥这四件乐器技巧的高潮部分，还有大段的震音乐段以及具有特殊效果的如靠近琴马拉奏的(ponticello)和泛音的长乐段。

在《室内交响曲》和《弦乐四重奏第二号》的创作上，勋伯格的风格发生了重要变化。这两首乐曲都显示出他越来越关心对位手法和非常节约地使用他的创作材料。在四重奏最后的乐章中，在弦乐里加进一个女高音，演唱为斯特凡·格奥尔格的诗所谱写的曲子《我听到了其它星球上的呼吸》，以及一些复杂的和弦，短暂地出现了无调性。在《室内交响曲》中也有一些乐段超出了常规的调性；而且为这些乐段所写的主旋律(由一系列四度音组成)产生出一种具有排除调性含意的复杂的和声手法。

第二时期：无调性音乐

勋伯格第二个时期的作品包括在1908—1912年间所创作的作品第 11 号到作品第 21 号。最重要的作品是：

作品11. 三首钢琴曲(1909)

15.《空中花园篇》(Das Buch der Hängenden Gärten)(为 15 首诗谱写的高声部用的作品，1908)

16. 五首管弦乐曲(1909)

17.《期望》(Erwartung)(一个角色的歌剧，1909)

18.《幸运之手》(Die glückliche Hand,1910—13)

19. 六首钢琴小曲(1911)

21.《月神附体的丑角》(Pierrot Lunaire，1912)

在这些作品中，勋伯格达到了一种具有高度个人风格的表现法。这对于整个二十世纪音乐具有极为重要的意义，因为在这些乐曲中勋伯格迈出了重要的一步，这一步使他超出了大——小调性。“超出调性”的音乐通常被称作无调性音乐。然而尽管这一名词具有贬意而且勋伯格也不赞成这一名词，但是它仍然被普遍地

使用。

从某一观点上来看，在作品10号和作品11号之间不过产生了一个很小的变化，因为随着整个十九世纪不断增加对半音的使用，古典调式系统的界线早已经被大大扩大了。例如瓦格纳和弗兰克的连续不断转调的、避用收束的风格已经断然地破坏了显明的调性界线。

虽然如此，在这样的音乐里，不管它从开始到最后结束的主和弦，其间经历过多少曲折和艰险，总有一个在乐曲进行上调性趋向的目标。基本原则仍然是巴赫以来音乐所遵守的原则。

一旦一个作曲家抛弃了调性原则，他就要面对着一些巨大的困难。主要的困难是关系到乐曲的组织，因为没有调性——音的趋向终点——，作曲家将向何处“走”，又在什么地方“落脚”？又何时结束？这与完全抽象派画家所遇到的困难是很相象的。当一个画家完全不想描写客观现实时，他就面对着一种难以抉择的选择自由。如果任何形状或颜色都可以不顾可见世界地加以使用，那末，画家将如何开始、组织或完成他的画？

这种与绘画类比联系到勋伯格特别有意义，因为当时他对视觉艺术产生了极大的兴趣，而且成了坎丁斯基（抽象派、表现派绘画的创始者之一）的朋友。在写到那些年的情况时，勋伯格说“非常高兴地读了坎丁斯基的书《论艺术的灵性》，在这本书里他为绘画指出了道路。”这位作曲家开始画起画来，而且曾经在维也纳、柏林和慕尼黑举行过个人画展。
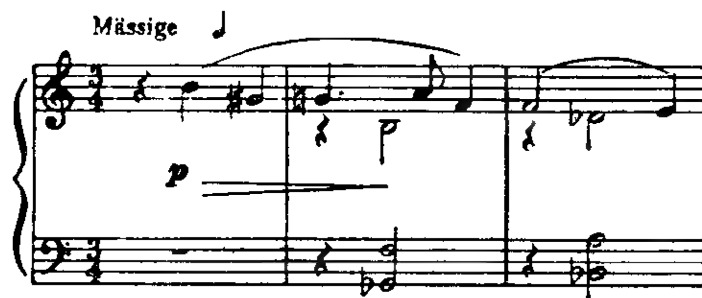
什么东西在无调性音乐中代替了作为结构原则的调性？勋伯格的第二时期作品对这问题作出了各种各样的回答。这位作曲家本人曾对这一问题作了如下的论述：“这种新风格的最初一批作品是我在1908年前后和随后不久我的学生威伯恩·贝尔格所写的。从一开始，这类乐曲就与以前的音乐不同，不仅在和声上而

且在旋律上、主题上、动机上都与以前的音乐不同。但这些作品的最主要的一些特点是它们的极大表现力和它们的特别简洁。在当时，我和我的学生们都不知道这些特点的原因。后来，我发现当我们被迫使在极度的感情激动与特别的简短之间作平衡时我们对形式的理解是正确的。就这样下意识地从一次创新中获得了成果。这次创新与一切创新一样，破中有立。……提供了新的绚丽多采的和声，但也丧失了很多东西。”

从前，和谐不仅曾经作为美的一种源泉而且更重要的是作为区分结构形式之特点的一种手段。比如，只有协和音才被看作适合作为结尾。规定的功能那时要求一连串不同于非固定(roving)功能的和声连续。一个过渡乐句、一个临时转调，那时要求另外的一套和声连续而不是一个小结尾。和声的变化那时可以用理智的和逻辑的方式去实现，只是要适当地考虑和声的基本意义。这些功能的实现——类似文字造句中标点的作用，把句子分成为段落的作用，以及把它们溶合成为一章的作用——那时几乎不可能从一些其构成性的价值还没有被开发利用的和弦得到保证。那时看来最初不可能写出曲体复杂的或篇幅很长的作品。

作品第11号“三首钢琴曲”都是属于有几分过渡性质的作品，因为其中仍然出现了调性因素。第一首乐曲表现得十分隐晦，同时在结构上很严谨、很精练，——这在勋伯格的乐曲中常常占主要地位。它是建立在对一开始听到的下边这一旋律的巧妙处理和发展上。在第三小节中的伴奏和弦是由同时发声的同样的音程

例34



（一个三度后面跟着一个二度）所组成的。前一小节中的和弦也是相同的，只是三度扩为四度。
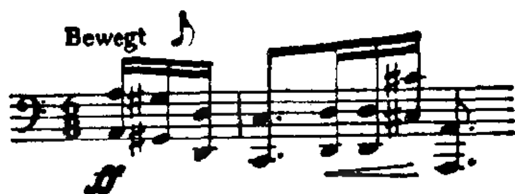
几小节之后，这一材料移低四度的传统移调法出现了。一个装饰性的乐段之后，在钢琴的"泛音"之上，可以听到来自主旋律的各个动机，这说明了勋伯格对异常的音色效果的喜爱。这种效果是用这样的方法取得的：按下钢琴中间八度的F，A，C#和E，然后急剧地击低音部中与这个音符相同的音符。压下键的各个空弦由于共鸣振动而发声。

这一作品的其余部分是由连续出现的基本动机所组成，有时是倒转的，有时是以大一些的音程或增加音符而扩大了的。不过无论何种形式，主题的影子总是呈现出来。在一个强奏的陈述部之后，主题在与开头出现时同样的音高高度上又回到原来的形式，这无疑给人一种调性感，虽然最后的一个和弦（由一些四度音构成的）与调性中心毫无关系。

作品11号的第二首和第三首乐曲显示出与第一首乐曲有如亲属般的相似。例如，在第二首乐曲中，三度音为增四度和五度音所代替，但是小调的下行二度音仍然占有突出地位，而且原来音程系列很多次再现。d 小调的调性是由这一乐曲开头和结束时出现的伴奏音型建立起来的，从总体上看，伴奏音型被划分成各个段落，是按照传统的方式根据各个动机的再现加以划分的。

第三首最为狂放，它从一个扩展了的基本动机开始。使用了一些极其复杂的和弦，例如第四小节的一个和弦共有十个不同的

例 35



音符。

这首重要的作品是勋伯格最初的无调性乐曲之一，很值得加以仔细分析，因为它可以使我们充分了解勋伯格的作曲方法。结构的紧凑和精练，一个基本的主旋律音形（theme-shape）的不断变化和发展，以及强烈的表情都是在勋伯格后期很多作品中成为特征的外貌。

《五首管弦乐曲》是那时最重要的乐曲之一，具有惊人的和极妙的创造性。虽然是一首大型乐队的作品，但更多地是使用各个乐器自己单独的音色而不是它们的总体效果。全奏时很少，即使出现也很短暂。第一首乐曲《预感》（Vorgefühle）以两个乐思为基础。第一个乐思立即由加了弱音器的大提琴奏出：

例36



而第二个乐思是一个固定音型。
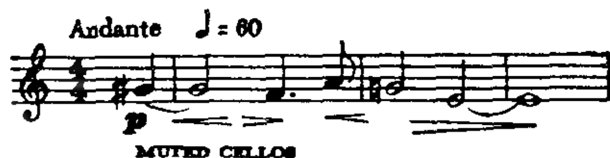
例37



在小节线上看到的音型长度与拍子之间的矛盾说明了斯特拉文斯基在那时并不是唯一的对这种节奏设计喜爱的作曲家。

第二首乐曲《往日》（Vergangenes）的特点是纤细的音色、优美的音调。这首乐曲始终贯串着一个可以听到有很多节奏变体的主题，而且长笛、钢片琴和断奏的巴松管所发出的闪烁的声音，给予这首乐曲一种象一位法国作曲家所写的任何作品中那种绚丽

例38



的光彩。虽然如此，第三首乐曲《湖边的夏晨》(Sommermorgen an einem See) 在借助音色上仍然超过了它。在第三首乐曲中，勋伯格运用了他称之为"音色旋律" (Klangfarbenmelodie) 的想法，在这种"音色旋律"中，管弦乐队的音色变化取代了音高的变化。这是一切现有的最少变化的乐曲之一；乐曲的大部分仅是某一乐器或一组乐器代替另一乐器或另一组乐器奏出同一音符。在这首不寻常的乐曲中和声、旋律和节奏都让位于音色。总谱上充满了力度指示符号，每一音符都有表示它的确切力度的符号。

这一种音乐，特别是后来勋伯格的追随者所写的这种音乐已经被称为"点描"派 (pointillism) 音乐。这一名词与法国画家瑟拉 (Seurat) 和其它一些画家所使用的技法有关。这些画家在画布上涂上几千个颜色有变化的小圆点或小的尖状物。这些圆点和尖状物从远处看来呈现出完整的形状和物体的轮廓。"点描主义"一词用在音乐上是指一种类似的技法，它没有完整的、连续的音乐线条和织体，反而采用一种零零碎碎的体形。它是用耳朵把各个音联结起来，正象用眼睛构成实际在绘画上并不存在的轮廓一样。

第四首乐曲《突然的转折》(Peripeteia；这一词与希腊的戏剧有关，指剧情的突然转折)是以加了弱音器的法国号的一些过渡乐句与粗放的洪亮声和音程宽阔的旋律交替进行，而最后一首乐曲《助奏的宣叙调》(Obligate Rezitativ)是一首缓慢的圆舞曲，具有浓厚的维也纳式的怀旧情调。

这几首管弦乐曲提供了对勋伯格的音乐个性进一步的深刻理
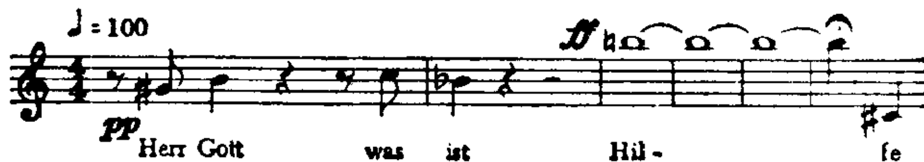
解。这几首乐曲不是属于清教徒的作品，而是属于情感奔放、善于运用色彩的人的作品。而且这些乐曲的情绪变化的幅度很大，从充满了可怕的强大力量的瞬间到几乎不能动弹的倦怠。

《期望》是另一个吸引人的作品。这是一出独脚戏，一个角色的歌剧，它描写一个女人夜间在森林中寻找她的情人时的活动、反应和思想表现。因为她是处在非常激动的状态中，她的变化不定的心情从高兴的期望到对存在着蚊虫、虎豹的森林的恐惧，到她找不到她的情人时的痛苦和歇斯底里。筋疲力尽之后，她坐在一条板凳上。感觉到有什么东西在她的脚下，她发现是一具尸体——她情人的尸体。她躺在尸体的旁边并且吻它。当她因为她的情人曾经对她不忠实而加以责骂时，她的心情又变了。她踢这尸体。但后来她又对尸体亲吻抚摸起来。当黎明临近的时候，她向尸体唱起了语无伦次的告别词。
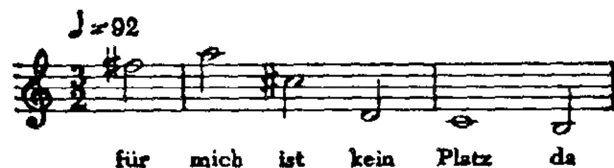
这一恐怖的作品说明了勋伯格对变态的、不健康的情感的迷恋，也说明了他是瓦格纳和施特劳斯的嫡系继承者，因为瓦格纳与施特劳斯也塑造了伊索尔德和莎乐美这样的女主人公。然而这一不幸的女主人公，她的精神失常的行为和经常提到月亮（月亮总是照射着这类的场面），更接近莎乐美，而不是那位高贵的爱尔兰皇后。

在音乐上，《期望》也是属于瓦格纳—施特劳斯的传统。它从始至终的连续性和人声与乐队之间的关系都充分表明了这一点。声乐部分的旋律线很像高度夸张了的言词的朗诵，而且需要演唱者有音乐家的才能和不多见的那种宽阔的声域。下面是两个十分有特点的乐句：

例39a



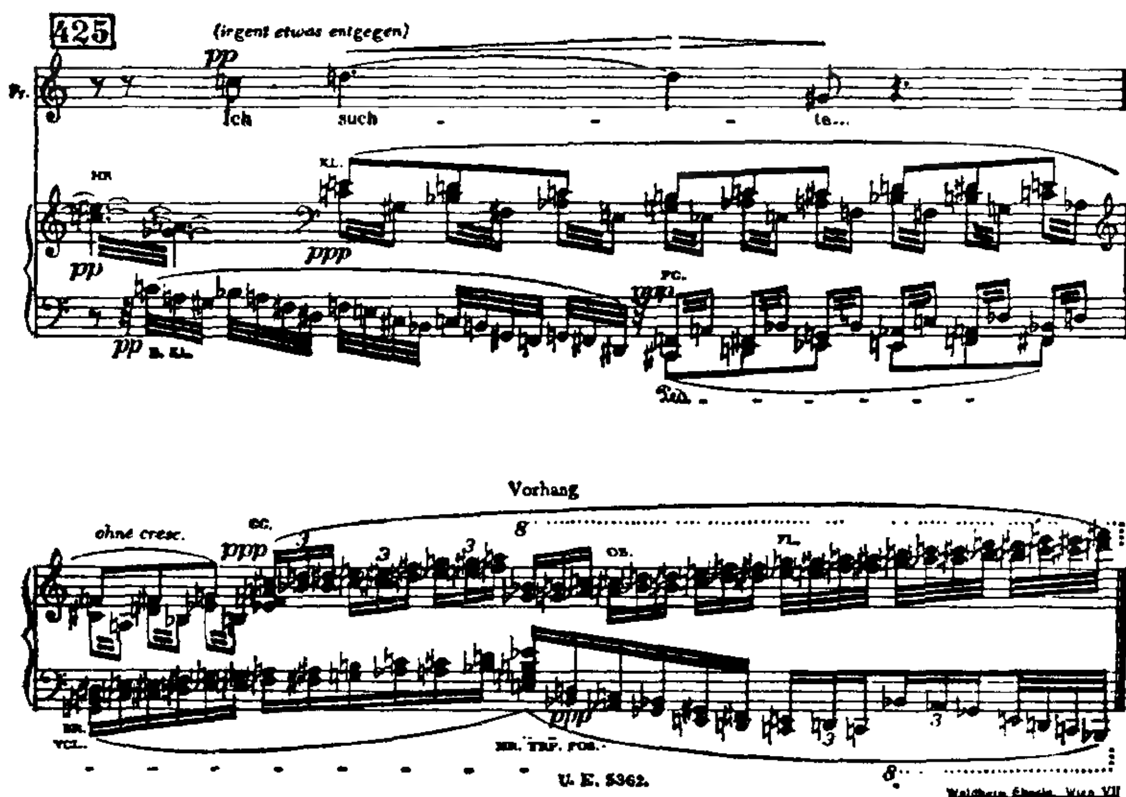
例39b



乐队的伴奏进行，或者更准确地说，是以“五首管弦乐作品”的那种音色丰富的“点描”派风格与声乐同时进行。连接各场之间的简短的间奏非常突出。间奏以及下边举出的这一作品的最后几小节的钢琴谱显示了这一歌剧的极大的独创性（请看例39c）。

这一作品，一方面有这些与瓦格纳和施特劳斯的相似的地方，同时有一个重要的不同。《期望》是“无主题性”音乐，因为实际上没有被再现的、发展的或变化了的主旋律或动机。

例39c



德彪西的“没有主题、动机……的音乐”的理想在《期望》中实现了。

《幸运之手》在情调和技巧上与《期望》近似。作品的基调从开幕一场的舞台说明中就可以想像出来：

舞台几乎是完全黑暗的。台前躺着一个面部朝下的男人。在他背上坐着一个象猫形的怪兽（具有两个大翅膀的鬣狗）。它显然是已经咬过了那一男人的脖子。这也是一个“恶梦”式的歌剧。

作品第19号《钢琴曲集》是这位作曲家所写出的一些非常小的形式的范例。其中，三首乐曲都只有三小节；最长的一首也只有十七小节。每首乐曲都是一个既没有扩展了的也没有加以发展的具有高度表现力的陈述乐段。其效果像一首日本的短诗。举短诗一例如下：

虽然举目不见秋天的任何迹象，

但它已经来到了。

萧索的风声

已使我有所警觉!

——藤原野俊行

这类的诗是当时被称作意象派诗人的典范性作品。其主旨正如勋伯格的主旨一样——避免采用浮夸的、预先构思而成的格式和十九世纪的那种复杂的结构，而且是按照意象来表达而非进行具体的、直接的描写。

《月神附体的丑角》(Pierrot Lunaire)是另一首第一次世界大战前的重要作品。这是一首为一个朗诵者和一个器乐演奏家组成的小乐队——钢琴演奏者、长笛演奏者(兼奏短笛)、单簧管演奏者(兼奏低音单簧管)、小提琴演奏者(兼奏中提琴)和大提琴演奏者。这是为比利时诗人A·吉罗 (Albert Giraud)的二十一首短诗(译成德文)所谱的曲子，这些诗是矫揉造作和感情虚假的，是“故作风雅”或者说是典型的颓废主义。它们所描写的是丑角同鸽子般的姑娘、月亮、夜晚和月下情歌等一些人们所熟悉的形象；但是在上下文中，这些形象却远离它们通常的环境。从下面是其中一首的译文（原为法文，由查尔斯·罕姆译成英文——译注）可以窥见其主要的情调：

《月神附体的丑角》——第七首—《苍白的月亮》

夜间惨白的月亮

悬在黑暗的长空，

你那十足疯狂的颜面，

像一首陌生的乐曲使我心醉。

无处诉说的哀怨

和心底的渴望，夺去你的生命，

你，夜间惨白的月亮

悬在黑暗的长空。

陶醉了情人，奔向他的所爱。
欣赏着你那闪烁的光束，
你那无力的、痛苦的生命，
你，夜间惨白的月亮。

这首作品的最新颖的特点是在器乐伴奏下朗诵而不是唱这些诗。并且不是用自然的声调，而是有极丰富的音高变化和严格控制节奏的高度风格化了的声调进行朗诵。这一声部在乐谱上是按照正规的记谱法记谱的，但是作曲家作了这样的指示，不要用歌唱的方法，而是要用说话的声调（Sprechstimme）去吟诵，既不是常规的唱法，也不是常规的朗诵。演出时的效果是凄厉而搅动人心的，对美国人来说特别如此，因为一般说来，他们对风格化了的朗诵或表演很少体验。

器乐部分所采取的方式与朗诵部分同样是古怪的。休内克（J. Huneker）曾对1912年在柏林的一次演出作了如下的描述：

“我听到了什么？最初好象是精细的瓷器碎为千百块发光的碎片的声音。在那些调性上来去互相磨擦的一片混乱中，在那些几乎使耳朵出血、眼睛流泪、头皮发冷的开头紧紧扣在一起的等音程中，我简直控制不住自己……这是什么样的音乐，没有一般意义上旋律；没有主题；但乐句的每一核心都以精通而熟练的对位手法加以发展；所有的和声都是刺耳的，形象地说都是要刺破耳鼓的；各个调被强迫结成怨恨的“婚姻”，有的是远离数里，有的是对听觉上的结合，关系又过分密切。

虽然《月神附体的丑角》的这种华而不实的散文诗已不再具有召唤力，但这一作品的独创性仍然给听众以深刻的印象。随着其中每首乐曲而有所变化的小型乐队听起来比《期望》的大型管弦乐

队更觉奇妙。音乐的特点与《期望》非常相似——无调性的手法和在旋律上、和声上占主要地位的大量的不协和音程，以及四度音的和弦和不寻常的各种音色。在各个乐器的旋律线之间有着大量的模仿甚至在音高不确定的声乐旋律上也是如此。

其中数首乐曲都有一种复杂的对位结构。例如第8首《夜》即是一首严格的帕萨卡利亚舞曲(Passacaglia)。第17首《诙谐的模仿》(Parody)更加有创造，而且人声模仿起中提琴来(仅在旋律的上行或下行和节奏上)。后来在朗诵者、短笛和单簧管之间出现了一个卡农，并且同时在单簧管和中提琴之间进行着另一个卡农。或许第18首《月亮上的黑斑》(Moon spot)在结构设计上最为复杂，它的钢琴部分有一个三声部的赋格，而且在短笛和单簧管上有一个缩小了前两个赋格声部的卡农。中提琴和大提琴则进行着一个独立的卡农。在第10小节的中间，这两个综合体颠倒过来，而且按照倒过来的顺序演奏它们的音符，而达到了墨渍对称(Symmetry of an ink blot)①。这种使用对位手法作为构成织体的方法预示了第一次大战以后勋伯格所写的音乐。

斯特拉文斯基在1912年听过《月神附体的丑角》的一次演奏。他在他的《自传》中对此所表示的意见，很有启示性："我对这一作品的唯美主义一点也不热心，依我看，这种唯美主义是又回到对比亚兹里②过了时的崇拜。但作为器乐上的成就，《月神附体的丑角》的总谱无疑是成功的。"

给予斯特拉文斯基深刻印象的某些器乐效果可能是钢琴上最高音部分发出的"玎玲"声；各种弦乐的效果——拨奏、泛音、级进滑音、靠近琴马拉奏、用弓背拉奏；长笛上的花舌奏法和单簧

① ink blot 意指墨渍测验(亦称罗沙哈测验)的墨渍，即以十张墨水点画测验人的性格。——译注

② 比亚兹里(Beardsley,1872—98)，英国画家。——译注

管的突然改变音区或力度。《月神附体的丑角》今天听起来仍像半世纪以前听起来一样地“新鲜”，而且在后来一些乐曲中仍然能感觉到它的影响。

这是勋伯格在第一次世界大战爆发前最后的一首作品。他退伍回到维也纳以后，进入了他的第三个也是最重要的风格时期。关于这一发展，将在第十一章中加以讨论。

其他作曲家

这一时期与勋伯格密切交往的是他的两个学生又是同事的阿尔本·贝尔格和安东·威伯恩。虽然他们跟勋伯格学习作曲，但他们之间的关系不只是老师与学生的关系，因为三人一块探索新的风格。他们三人在活着的时候相互热爱，相互尊敬。

第一次世界大战后，贝尔格和威伯恩都成功地形成了自己独有的风格并且写出了列于二十世纪最重要乐曲之林的作品。这些后期作品将在第十二章中予以讨论。不过在这里要谈一下他们战前的作品以说明它们与勋伯格的作品的紧密的关系。

贝尔格于1904年开始随勋伯格学习。他从来不是一个多产的作曲家，1914年以前他只写了六首作品。作品第3号《弦乐四重奏》（1910）以及作品第1号《钢琴奏鸣曲》（1908）是他的青年时期风格的典范作品，这两首乐曲都是纯粹的半音阶音乐，而且接近于《特里斯坦》和《光明之夜》。他在《为明信片上的文字谱写的五首管弦乐的歌曲》（Five Orchestral Songs to Postcard Text）（作品第四号，1912）和《四首单簧管乐曲》（作品第五号，1913）中仿效了勋伯格的典型的无调性风格。

威伯恩在第一次世界大战前写了十一首乐曲。它们与勋伯格和贝尔格的作品在风格与类型上相类似，其中包括歌曲、短小的无调性的小提琴与钢琴作品、大提琴与钢琴作品以及弦乐四重奏

作品（“五个乐章的弦乐四重奏”，1909；“六首小品”1913）；还有点描派风格的短小的管弦乐队作品（“六首管弦乐小曲”，1909；“五首管弦乐小曲”，1913）。这些都是具有很大独创性的作品，音乐思想上的大胆和它们的简洁及音调的响亮都是惊人的。勋伯格把贝尔格的短小作品形容为“一整篇小说紧缩成了一声叹息”。

威伯恩在他的作品第六号“六首管弦乐小曲”上的题词是“献给我最爱戴的老师和朋友勋伯格”。在篇幅上，这六首小曲与勋伯格的作品19号《钢琴小曲》相似，这一套六首小曲演奏起来总共不到十分钟。尽管如此短小，也需要一个大型乐队（四组铜管乐器和一个扩大了的打击乐器组），虽然从不把所有乐器一起使用。像《月神附体的丑角》一样，每一首小曲都有其自己的配器。

第一首曲的开头可以举出来作为贝尔格的“点描主义”手法的范例。分配在数种乐器上的音符所组成的旋律线，随着它的进行从一种瞬间出现的、迷人的音色到另一种音色变化着。因为每一乐器只奏几个音符，这种音色变化的相互接替进行得很快，很多听众对这种效果最初是迷惘不解，然而接着就为其所吸引了。下边是开头的一些音符：

例 40

威伯恩在这几小节内使用了他最喜爱的音色——加了弱音器的小号，在低音区上使用的长笛和钢片琴——这种音响效果与那时的法国印象派音乐联系起来了。通过这些罕见的音色和有独创

性的音乐思想，其余的每首小曲都唤起一种直接产生的情绪。

整个作品的感情气氛似乎是非常神经质的。其中第四首尤其如此，它的伴奏从头至尾是在定音鼓上、铜锣上和一个没有确定音高的钟上奏出的像钟摆一样的单调的声响。它逐渐向一个极有冲击力的高潮发展，而且这一小曲虽然仅有四十小节，但它所表现的"灵魂的呼唤"既激越又澈底。它可能是孟克的画《喊叫》的非常恰当的"伴奏"。

风 格 特 点

正如上述所表明的，由于勋伯格及其同事在第一次世界大战前的作品的花样太多，关于它们的风格不可能做出切实的概括。开始是瓦格纳派的作曲家，1908年左右，他们逐渐转而采用无调性的、非常不协和的手法。因为没有能够解决在写扩展的独立的乐曲时可以不借助调性所规定的结构格式的困难问题，这些作曲家在写作时通过与歌词的联系以达到形式的完成，或借写单一句子的一些陈述部而避开形式问题。那时他们愈来愈借助对位手法来作为结构的框架。

他们三人都对稀有的、巧妙的音色极为敏感。他们避免后期浪漫派的那种乐队总效果，而是寻求各种乐器上最高音区或最低音区的声音。他们不仅喜爱弦乐上的泛音和级进滑音，而且喜爱在铜管乐器上用堵奏奏法和吐音奏法。钢片琴和木琴之类的乐器被提到了非常重要的地位。

这种对音色的极端敏感以及他们的旋律所具有的间断性和他们的随意处理不协和音，构成了一些与德彪西的音乐有趣的联系点。法国作曲家是客观的、冷静的，而这几位作曲家是主观的、热烈的，但是他们双方所处的音响世界并不是完全不相联系的。那一时期大部分作曲家都面对着一个难题——作曲而可以不用大

小调所规定的结构格式。所以，对于他们各种各样的解决方法有时是相像的这一点就不足为奇了。

推　荐　读　物

关于勋伯格、贝尔格和威伯恩的传记见本书的第十一章和第十二章。但是随哥伦比亚唱片 M2S—679 所发行的小册子值得留意，其中有罗伯特·克拉夫特与乔治·波尔合写的关于《期望》和《月神附体的丑角》的有见解的论文。查尔斯·罗森 (Charles Rosen) 在他的《A·勋伯格》(Arnold Schoenberg, 1975 年纽约版) 一书中，对勋伯格的无调性作品提出了新的很有价值的精辟见解。

第五章　音乐的各种实验

把十九世纪消灭掉!

——格特鲁德·斯坦因

上边讨论过的各个作曲家都在某种程度上认为过去的音乐表现手段已经竭尽其能了，二十世纪必须找到新的语汇和句法。德彪西、斯特拉文斯基和勋伯格的作品提示了音乐可能朝向何处前进的某些道路。

不过，那些提示与某些作曲家所提出的简单而激烈的方案比起来，还是温和有节制的。他们提出的方案是把过去所有的音乐完全勾销，以新的音响表现手段——噪音——重新开始。这一彻底激进的小团体的论点是：传统的和大家所熟悉的音乐材料——人的嗓子和乐器所发出的"乐"音已不能再表现人类情感的日子已经到来了。他们说："我们生活在一个新的世界中，""让我们发展一种同等新的音乐风格。"他们的同时代人把他们看作是想出风头的疯人而不理睬他们，然而十分奇怪的是时间证明了在他们的某些想法中存在着有价值的东西。本世纪下半叶的先锋派音乐正在又一次在这些方面进行探索。在以下几节中将讨论一下战前的一些实验。

噪　音　音　乐

借增加噪音来扩大音乐材料，这一种动力起源于意大利的米兰。这是未来派（由诗人、画家、音乐家组成的小团体，其成员

认为，如果要表现现代世界，所有的艺术都需要一种新的美学）的一部分纲领。这一团体中的画家们判定，速度和运动才能表现他们时代的本质。因此，他们用重叠影象的手法使他们所画的物体好象在运动中，很象频闪照像机所拍的照片（那时这种照像机还未发明出来)。这一画派的最著名的画是稍后的法国艺术家丢相(Duchamp)的作品《从楼梯上走下来的裸体者》。

在卢索洛(Russolo) 1913年所写的宣言中为未来派的音乐提出了论据。他说："古代的生活是寂静的。在十九世纪随着机器的发明，噪音诞生了。"然后他继续追溯了现代音乐发展的过程和它反映现代生活的方式。但是他仍然感到即使最高度现代化的音乐在表现下还是太有局限性。

"我们必须跳出纯粹乐音这一狭小的圈子，而征服噪音这一无限变化的王国……让我们在漫步穿过现代大城市时，更注意地用耳朵而不是眼睛去辨认水的声音、气体的声音即各种金属管排气的声音、各种马达的震颤声（它们的呼吸和脉动无疑具有动物性)、阀门的跳动声、活塞的撞击声、齿轮传动的刺耳声、有轨电车的卡塔声、清脆的马鞭声、遮篷和旗子的飘荡声。我们将这样来自娱：在我们脑子里把百货商店窗户的高大遮板的关闭声、砰砰的关门声、人群的熙攘嘈杂声、火车站上的大量喧嚣声、打铁声、碾磨声、印刷机声、电厂的机器声以及地下铁道的吵闹声编配成管弦乐曲。"

最后他提出一个未来派乐队的配器法，并且介绍了可以机械地产生的六类噪音（见下表）

在第一次世界大战前这些想法没有产生很多影响，因为这一宣言，在当时不过是每天都出现一些宣言中的一个。不过，在二十年代里，法国——美国作曲家埃德加·瓦列斯的作品曾朝向这一道路前进，而第二次大战后，法国的"具体音乐"(musique-

1	2	3	4	5	6
隆隆声	哨子、气笛声	低语声	由摩擦而产生的：	由敲击金属、木头、石头、土地等而产生的各种噪音	人和动物的声音：
雷声	嘶嘶声	嗡嗡声	尖锐的刺耳声		呼喊声
爆炸声	喷气声	咕哝声			尖叫声
猛烈的撞击声		熙嚷声	啸叫声		
挥剑和挥鞭声		咯咯声	沙沙声		呻吟声
			哼哼声		号叫声
呼啸、轰鸣声			爆裂声		笑　声
					喘吸声
					哭泣声

注：引自《1900年以来的音乐》(1949，第三版)

concréte）作曲家才使用了未来派艺术家卢索洛在1913年所介绍的音响手段。

微　音　音　乐

另一群实验派的人认为解决问题的关键在于使各个音阶内含有比八度内十二个半音更多的音。在这些微分音音阶中，曾经最受人注意者是包含四分之一音的一种，不过也曾有人进行过在一个八度内包含六分之一音、八分之一的音甚至比这更小的分割。虽然他们人数不是很多，但赞成这种方案的人世界各地都有，德国、意大利、俄国、墨西哥和美国的实验派对这种想法都起了促进作用。

著名的钢琴家和作曲家布索尼（Busoni）在他的《新音乐美学》一书中建议在未来的音乐中采用六分之一的音。有位捷克作曲家阿洛伊斯·哈巴按照布索尼的思想在他的很多作品——包括歌剧《母亲》中使用了六分之一音。足够有趣的是因此他被任命为布拉格音乐院的微音音乐教授。

尽管微分音的使用看起来是有道理的（因为作为传统的西方音乐的基础的自然泛音列在高的泛音中包含着比半音更小的音程），但是这种手法在当时并没有被广泛地接受。通常使用的乐器（除了弦乐器）是无法演奏这种音乐的，这一事实使这种微分音音乐走进了死胡同。此外，由于这种音乐需要新的记谱体系，还带来了一些其它难题。对于微分音音乐来说，最严重的困难在于人类耳朵的局限性。虽然有可能把音乐家训练得能够奏出在一个全音级中分割出的若干细小音程，虽然有可能使听众学会区别这些细小音程，不过，我们还未达到这一步。即使等到达到了这一步，恐怕那时这种种细小音程听起来就象"走了调"一样。

后来的发展

二次世界大战以后，由于磁带录音机和电子发声设备的进步和发展，以前噪音音乐和微分音音乐的先驱们所遇到的一切技术上的困难都不存在了。1950 年以来人们在噪音音乐和微分音音乐方面又显示出极大的兴趣。后来发生的情况，将在第二十章中加以介绍。

推荐读物

关于未来派运动的各个方面的著作是大量的，需要推荐的有简·赖（Jane Rye）的《未来主义》（Futurism,1972 年纽约版），这本书中除了有卢索洛的噪音音乐作品《一个城市的醒来》（Awakening of a City）的总谱，还有很多图片。关于一些目的宣言可以从昂勃罗·阿波洛尼奥（Umbro Apollonio）的《未来派的宣言》（1973 年纽约版）一书中找到译文。其它著作有玛丽安娜·马丁（Marianna Martin）的《未来主义：一种现代艺术的历史》（Futurism:The Story of a Modern Art Movement; 1968 年

牛津版)。

布索尼论音乐的文章收进了他的《略论音乐的一种新美学》(Sketch of a New Esthetic of Music, 1911年纽约版)和《论音乐的本质及其它论文》(The Essence of Music and Other Papers, 1957年伦敦版)两书中。

第六章 音乐在美国

作为一个美国人，其命运是复杂的。命运要求美国人承担的责任之一就是为反对一种对欧洲的盲目崇拜而斗争。

——亨利·詹姆士

在二十世纪早期那些繁荣的年代里，音乐在美国的情况如何？有没有产生可以与《春之祭》或者《月神附体的丑角》相比的任何东西？回答是一个绝对的否，因为缺少象柏林、巴黎或维也纳所享有的那种有大歌剧院、大管弦乐队和完善的音乐学院的音乐环境，使得在美国产生音乐杰作实际上成为不可能。如果十九世纪七十年代在美国中西部曾经诞生过一个天才，而且如果他在那里渡过了他的成熟年代，试问，他有什么样的音乐经验可以与德彪西或勋伯格相比呢?!关于瓦格纳或者穆索尔斯基他又可能听到些什么呢？在那些年月里，美国对音乐没有做出有力的贡献是不足为怪的，因为伟大的艺术作品不会自发地出现在一个贫瘠的艺术环境之中。

然而，这并不是说，这里完全没有音乐活动。在几个较大的市镇中，也有管弦乐队、音乐学院和歌剧院，但是大部分情况，它们都不过是对欧洲同类东西的肤浅抄袭。由于广播事业和唱片那时尚未问世，“严肃”的音乐活动还只限于那些居住在十一、二个城市之一的人们。考虑到美国的幅员广大，就会清楚地认识到那时大部分人可能是一生也没有听过音乐会的，不管是古典的还是新的。

在那一时期听到的音乐，十之八九是由欧洲人创作和演出的。外国的演奏家、指挥、歌剧演唱家和管弦乐队的乐师们完全占据了美国的音乐舞台。孩子们跟德国老师学习，而家长们在歌剧院中为意大利男女歌唱家们喝彩。

如果一个美国人那时想进入音乐行业，理所当然地他要在欧洲完成他的学业，在德国那就更理想。当你读了那时美国的杰出音乐家们的传记时，你会发现象约翰·诺勒斯·佩因(John Knowles Paine, 1839—1906)、达德利·巴克(Dudley Buck,1839—1909)、乔治·恰德维克(George Chadwick, 1854—1931)、霍雷休·帕克(Horatio Parker,1863—1919)或爱德华·麦克道尔(Edward Macdowell, 1861—1908)等人的经历几乎是千篇一律的。每人都是跟一个德籍的钢琴教师(或者跟一个曾在德国学习过的人)学过钢琴。有些人曾经在哈佛或者耶鲁大学继续学习，而所有的人都去过德国以便在慕尼黑的、莱比锡的或者柏林的音乐学院进修高级课程。当他们回来时，是守旧的勃拉姆斯的信徒还是一个前进的李斯特和瓦格纳的信徒，那就取决于他是在哪里学习的，是受过谁的影响了。他们写过一些钢琴曲、歌曲、音诗、清唱剧，也偶然写一出歌剧。有几个人曾根据黑人灵歌或者印第安曲调进行作曲，做过写"美国的"音乐的尝试。

对这些乐曲进行评价并不困难。它们都是感情真实的、纯朴的、写得很恰当的作品，但是完全缺少那种可以赋予音乐以持久价值的、不可缺少的天才的气质。不过，这些作曲家和他们的音乐确实曾经有其一时的价值，因为他们创造了一个使得音乐上更强大的有名人物得以茁壮成长的音乐环境。如果没有这些世纪末的美国作曲家们，我们不可能享有今天与上述情况如此完全不同的音乐生活。

虽然这些学院派的音乐作品和有限的音乐活动代表了本世纪

早期美国音乐生活的特点，但是在表层的下面，在无声无息的隔离状态中存在着一种真正属于土生土长的音乐活动，这种音乐活动现已证明具有重大的意义和影响。在那些年月里，美国的拉格泰姆(ragtime)和爵士乐（不久以后全世界都听到了）正处在形成阶段，而且一位美国作曲家，查尔斯·艾夫斯也正在创作象欧洲大陆上所写的同样大胆的音乐作品。

艾夫斯(Charles Ives)1874—1954

> 我强烈地感到一些重大的基本问题应该更多地在所有的公共会议中加以讨论，并且也要在中学和大学中加以讨论。不仅学生们，而且全体教员都应该对关系到今天世界上一切国家、一切民族的重大问题认真地进行思考和采取行动。不要让那些政治家们包办一切和垄断整个的发言权。
>
> 我曾常常听人说，音乐（或者一次音乐会）的作用不是去关心那类的大事。但是我完全不同意这种看法。我认为如果是恰巧需要，如果是出于自然而不是强加给的，那末去关心那类大事正是音乐可做的事情之一——我曾经为此进行过斗争。
>
> ——**查尔斯·艾夫斯***

秉性孤独的查尔斯·艾夫斯是本世纪早期优雅的美国音乐传统中的一个完全的例外；他是所有音乐史上那些粗犷的个人主义者中最引起人们争论者之一。

由于他是康涅狄格州丹伯里的一个军乐队队长的儿子，他自幼就和音乐建立了亲密的关系。他父亲不是一个一般的、城镇的军乐队队长，而是对新奇的音响结合有异常的兴趣和对实验有特

---

* 摘自给莱曼·恩格尔的一封信。

殊能力的人。他曾尝试着在钢琴上模仿教堂的钟声，而且曾设法在一些乐器上奏出四分之一的音。他把他的军乐队分成一些小组，让它们使用圣歌风格的对唱方式（antiphonal）和交叠方式（overlapping）演奏许多不同的乐曲。他鼓励儿子查尔斯在钢琴上进行不协和音的试验，并常常叫家里人一同在一个调上唱一支熟悉的曲子而他却在另一个调上进行伴奏。

查尔斯作为音乐学生进入耶鲁大学，接受了传统的训练，但是他毕业后却去纽约从事保险业工作，而且直到他成为一个事业发达的富商之前，只是把作曲作为一种业余爱好。

由于艾夫斯没有作过任何努力以使他的作品上演，所以实际上到了三十年代当一小部分音乐家开始了解这位富有灵感的业余作曲家时，他才开始出名。1927年在纽约演奏了他的第四交响曲的两个乐章，四年之后，在欧洲演出了他的一首管弦乐作品《假日》(Holidays)，1939年他的钢琴作品《和谐奏鸣曲》(Concord Sonata)在纽约与听众见面。从那时起，关于艾夫斯的传说越来越多了。因为广大公众的想象被这样一个念头捉住了：一个“商人——作曲家——隐居者”写出了如此复杂和不协和的音乐。

1947年，他的一首差不多在二十年前所创作的第三交响曲使他获得了普利策奖金①，1955年，他去世后的第二年，出版了一部他的详细的传记和对他的作品进行分析研究的著作。1965年，他的第四交响曲在纽约最终获得了全曲演出的机会，因为洛克菲勒基金会给了一笔资助金以支付为演奏这一极为困难的乐曲所需要进行特别排练的费用才使这次演出成为可能。

1974年，艾夫斯的百年诞辰重新引起了人们对这位作曲家的兴趣。这一年在美国全国各地举办了音乐会，发行了大量的新唱

① 普利策奖金(Pulitzer Prize)，美国的一项在文学、音乐、新闻界内颁发的年奖。

片和录音材料，出版了数种关于艾夫斯和他音乐的专门著作以及无数的纪念他和评价他的贡献的文章。

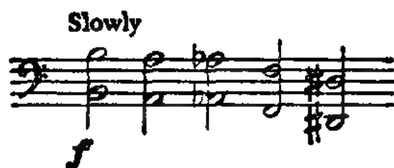
艾夫斯的作品

艾夫斯的作品共有4首交响曲、4首小提琴与钢琴的奏鸣曲、2首弦乐四重奏、100多首歌曲和若干管弦乐小曲和钢琴小曲。因为其中大部分是写于1918年以前，所以他的音乐应属于第一次世界大战之前那个在音乐上经历了很多变化时期的音乐。

《和谐奏鸣曲》(1909—1915)是他的作品中一首有代表性的作品。这首大型乐曲，乍听之下，很可能因为它的冗长、喧闹和密集的音符而使人们感到头晕目眩。在总谱各页之间，风格上存在着惊人的不同，而且乐曲的进行使人感到完全不可预测。探讨这一乐曲的最好办法是借助它的标题和作曲家本人所作的文字说明。

这一奏鸣曲的第一乐章是对埃默森(Emerson)——艾夫斯笔下的英雄人物之一的描写。艾夫斯称他为“美国的在精神世界中最深入的探索者”并把关于埃默森的写作风格称作是“建立在某一主题的一系列特殊方面的总的统一之上，而不是建立在它的表现方式的一致性之上。当各种思想涌上他的心头时，他把它们充塞九霄之上，必要时把它们密集在一起，而很少首先沿着现实的地面加以排列。”这段话也适用于艾夫斯自己的奏鸣曲。

例41
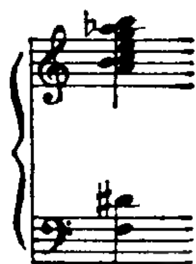


这一乐章的开始是两行反向进行的不协和的对位旋律线。左手的音符构成了一个在全曲中从头至尾使用的主题。稍后，贝多

芬第五交响曲的那个非凡的主题(略加掩饰)出现了。后一主题，同样也贯穿在全曲之中。艾夫斯告诉人们说，这个主题表示：

"……埃默森启示中的心灵消息即那一敲击着必将被打开的神的玄秘之门的人类灵魂——和人将成为神学者。"

这一乐曲的进行不分小节，没有轻重律（这种略去小节和拍子是有目的的，因为音乐所涉及的是埃默森的与其诗歌成为对比的散文)，也没有明确的调性。这是一首散漫的、随想式的乐曲，偶然几处再现两个主导动机。乐曲很快就在它的不协和性和力度方面开始狂放起来，其中一个特别紧缩的和弦被解释为"只是埃默森要求作一次超自然旅行的许多突然发出的呼喊之一。"

例42



这种二度音的和声结构代表了这一乐曲中很多连串音 (tone cluster) 的特点。接着一段较安静的乐段出现了，其中数页总谱的写法与德彪西或拉威尔相似，在低音部有着一个持续音，同时左手上广泛散开的琶音衬托着右手上一些断断续续的旋律。在一些"补天思想"(heaven-filling thoughts)的乐节与充满了沉思的大段音乐交替出现的同时，所引用的贝多芬那一主题变得愈加气势逼人。这一乐章的末尾是纯粹的印象派风格，有着一个建立在减五度的持续音，同时上边的各个音以极弱的*pppp* 力度奏出。

在第二乐章中，表现出新英格兰文化的另一面。这一乐章的标题是"霍桑"①。艾夫斯解释说，在这乐章中他不是在详细论述这

① 霍桑(N. Hawthorne,1804—1864)，美国小说家，先验主义者，《红字》一书的作者。

位《红字》一书作者的犯罪心理方面，而是试图暗示霍桑的在半似儿童、半似仙女的各种幻觉王国中的那种困惑的、怪诞的奇遇。这一乐章具有谐谑曲的情调，要求演奏者有很高的技巧。开始部分使人想起拉威尔的《斯加布》的音型法。一些杂乱的切分节奏经过句(可能是一些以前从来未被用过记谱符号)与用一块“$14\frac{3}{4}$英寸长、其重量足可以不必击奏即能将琴键压下的木板”，来奏出的乐句交替出现。在这一令人眩晕的乐章的中间部分，突然引用了一个朴素的古老赞歌，而且作曲家的说明要求演奏出来象有时在剧烈的暴风雨刚刚过去后听到从远处山头上传来的歌声一样。稍后出现了兴高采烈的进行曲调。这是对流行曲调实际照搬即完全按照它们原来的和弦和拍子来引用，结果产生了一种几乎是令人不能想象的与乐曲总的基调极不协和的矛盾。

这首奏鸣曲的第三乐章是一个缓慢的乐章，叫做《阿尔科特一家》①(The Alcotts)，它让人们回想起那一时期朴素的、充满家庭乐趣的生活。这是最平易近人的一个乐章，而且所附带引用的一些福音赞歌、客厅歌曲(Parlor song)和《新娘来了》歌，使这一乐章形成了一个具有内聚力的整体。这一乐章在贝多芬一个C大调主题的气势高昂的陈述部中结束。

最后一个乐章《萨劳》②描写的是景与人。这一乐章附有一个详细的关于这位沃尔登的哲学家一天生活日程的说明。在将近结束时，当一个持续音型开始和在上面听到了基本旋律主题的一些更缓慢、更有表情的变体出现时，又恢复到了第一乐章中那种随想曲式的风格。在最后结束时，再次出现了那个贝多芬的主题。

1965年，艾夫斯的第四交响曲全曲演出和随后的录音展现了他的独特风格的最高范例。虽然这首交响曲写于1909—1916年

① 指美国女作家阿尔科特(L. M. Alcott,1832—88)一家。

② 萨劳(H. D. Thoreau, 1817—62)，美国作家和哲学家。

间（那时他正在写《协和奏鸣曲》），但它的独创性和演奏上的困难迄今还没有可与其相比的。

这首交响曲是一个相当标准的大型乐队作品，其中增加了一架独奏的钢琴、一架钢片琴、一架管风琴和一架四手的供管弦乐队用的钢琴。此外，还有一个由二至五把小提琴、中提琴、竖琴组成的一个“隐约的小组”(distant choir)以及一个四部合唱队。

这首三十分钟的作品，从始至终连续采用了一些圣歌和十九世纪流行的曲调，但它们常常被歪曲或者被一些互相冲突的材料掩盖起来，以致看不出它们的本来面目。

在第一乐章中，主要的乐队演奏参差不齐的、充满戏剧性的音乐，而在幕后的后台乐队则非常沉静地演奏圣歌《贝撒尼》(Bethany)。合唱队唱着《守夜人，请给我们报更》的一支齐唱曲进入，齐唱以摇摇摆摆的$\frac{6}{8}$拍子随着乐队的$\frac{3}{4}$和$\frac{4}{4}$拍子同时进行。

第二乐章的复杂程度达到了这样的地步，以致艾夫斯提出需要两个指挥来分别进行指挥管弦乐队的两部分以不同的拍子和速度进行演奏。在总谱上我们可以看到这样的说明：

指挥 I	$\frac{3}{2}$	慢板（台下的乐队）
指挥 II	$\frac{4}{4}$	活泼的快板，逐渐加快（台上的乐队）

在另一个地方，我们又看到：

指挥 I	$\frac{4}{4}$	(♩=126—132)
指挥 II	$\frac{3}{2}$	(𝅗𝅥=95—99)

还有一个地方是：

指挥 I	行板
指挥 II	活泼的小快板

在这些同时进行的各种拍子和速度之外，还有一些个别的拍

子被划分成各种“无理”的单位，使得《大海》、《春之祭》这类乐曲的总谱都显得相对地简单了。小提琴声部则时时被要求奏出一些四分之一音。其结果是经常出现一片密集的声响，既分辨不出其中所引用的曲调，也分辨不出其中拍子—速度的区别，不过接近结束时，在一个短时间里，各方面接成一个喧闹的苏萨① 式的进行曲。例 43 说明了一种典型的各种曲调复杂的结合体。

所有这些复杂的结合体都有标题性的解释。根据作曲家本人的说法，其内容是描写“十七世纪移居美洲的英国清教徒途经沼泽地所受的苦难与一种令人兴奋的、安乐的和世间的生活历程的对比。偶然出现的一些缓慢的插曲——移居者的赞美歌——不断被后者所排挤、所压倒。那种梦境似的亦即幻想的情调，随着一种真实存在的东西的隔断——康科德的七月四日——铜管乐队、鼓乐队等等而结束”。

第三乐章则完全不同。这是一首缓慢的、有调性的弦乐赋格，不时出现一些由独奏的管乐器或铜管乐器奏出的双音。这是很多年前艾夫斯还在耶鲁大学的时候为练习而写的乐曲。用作曲家本人的话说，这一乐章是“表现生活对进入形式主义、拘泥仪式所作的反应。”

最后的乐章又恢复了二度音的复杂的结合，从它与存在的现实有关和它的宗教经验方面来说，这一乐章在表现前边的内容上达到了最高点。

在以上关于《和谐奏鸣曲》和第四交响曲的简短叙述中，为了说明其音乐，我们强调了情节性的中心内容。实际上，艾夫斯的全部音乐都是标题性的，而且他的中心内容是复杂的、包罗万象的。他的音乐也有这样的特点。

---

① 苏萨(John. P. Sousa——1930)，美国管乐队指挥兼作家。

艾夫斯在 1908 到 1918 年间所写的大型作品无疑是当时任何地方出现的音乐中最激进的音乐。其它作曲家们那时都较有节制，或者他们那时没有勇气对音乐的各个方面同时进行冲击。例如当斯特拉文斯基采用不对称的节奏型时，他把其它的成分（比如旋律）变得很简单。又如当勋伯格在写他的第一首无调性作品

时，他把它写得很短。然而艾夫斯却把各种困难一下子都同时担承起来。

正是这个原因，他的一些短小作品和歌曲都比他的大篇幅的乐曲更为成功。例如选自《新英格兰的三个地方》(Three Places in England, 1903—1914）的《在斯托克布里奇的胡萨托尼克》①(The Housatonic at Stockbridge)是属于印象派音乐、带有扑朔迷离气氛的一首优美的乐曲。双簧管、英国号和法国号上的断断续续不相连接的旋律占有突出的地位，同时小提琴在另一个完全不同的调上进行衬托。他的另一个十足成功的作品是《没有回答过的问题》，这是一首为一支独奏的小号、四支长笛和一个弦乐队所写的乐曲。在这一乐曲中，弦乐奏出简单的自然音阶的和弦作为衬托，同时，独奏的小号不时地在一个不同的调上以一个含义深远、音程宽阔的旋律进入。所有这些，都有其构思的中心内容。根据作曲家本人所作的说明如下：

弦乐以*ppp*的力度进行演奏，从始至终速度不变。这代表"巫师②们的沉默，他们什么东西也不知道、也看不见、听不到。"小号吟诵般地奏出"生活中循环不断的问题"，而且每次奏出它的时候都是用同一的音调。但是由长笛和人（原文如此——著者）所担任的对"觉察不到的回答"的搜寻逐渐变得愈来愈活跃、愈加快速和愈加响亮……。

这首乐曲真正经得起标题音乐的考验。它对那些不了解它中心内容或者甚至不知道它有一个中心内容的听众来说，也具有深刻的表现力。它的发人深思的音调是十分完美的。

在作曲家私自印出的114首歌曲的集子中有一篇文章，其中作曲家本人写道：有的人曾为了金钱写了一本书，我不曾如此。

---

① 斯托克布里奇(Stockbridge)，英国一地名，胡萨托尼克(Housatonic)，河名。

② Druid，古代克尔特人的巫师或占卜者。

有的为了成名而我不曾，还有的为了爱，我也不曾如此……实际上，我不曾写过任何一本书，我不过是有礼貌地使用了别人的材料——我只是做了一番剔除芜杂的工作。”后边他又写道：“未集中的某些歌曲，特别是后一部分中的一些歌曲，是无法演唱的。”这些歌曲中有少数几首在1975年得到了再版。

就作曲家本人这方面来说，如此的坦率避免了任何批评。不过，这一歌集确实表明了艾夫斯的不倦的想像力和多样的风格。那些对十九世纪流行歌曲进行滑稽模仿的而具有那时期一切天真、朴素性质的歌曲就紧接着排印在那些按照《和谐奏鸣曲》的先进手法写成的、包括有十四个音符的一些密集音群和不分小节的歌曲之后。有少数几首歌曲没有采取这种极端的手法，而且可以断定它们是些非常成功的和值得演出的作品。

风 格 特 点

艾夫斯写作的某些特点已经谈过了。他的风格，由于具有极大的独创性和显然缺乏系统性很难加以描述。

对于前面已经讨论过的一些作曲家的各种风格，我们可以联系他们的音乐传统和音乐环境来探讨。例如，我们已看到在德彪西身上有马斯涅(Massenet) 的某种东西，在勋伯格身上有不少瓦格纳的东西。在创造他们自己的音乐语言和句法上，这些作曲家们都扩大和发展了音乐中他们最熟悉的方面。虽然艾夫斯同他的音乐传统有密切的联系，但它是一种不同于我们刚才所谈到的那种关系。当艾夫斯使用他所继承的遗产——美国流行的宗教音乐和世俗音乐——时，他是如此毫不掩饰地直接引用。然而这样的引用通常遮断了那种具有崭新句法和语汇的音乐。

因为他完全不受当时音乐习惯的拘束，他毫不犹豫地使用了各种类型的结合体。例如他的不协和对位就完全不顾接连而来的

互相冲突而进行。

他从各种可能性的范围内选择他的和弦而不受和弦必须是什么样的预定概念所限制。借助一块按规定长度切成的木头奏出的密集着二度音程的和弦，随着三度、四度或大的不协和的音程的逐渐增加而变化。

在节奏上，复杂的程度常常成为对受过高等训练的演奏家和指挥家的能力和经验的挑战。早在《春之祭》的十年前，艾夫斯就写出了通常被看作是斯特拉文斯基的各种加合节奏，例如$\frac{5}{8}$、$\frac{11}{8}$、$\frac{7}{4}$的拍子，以及在管弦乐作品中有时他还写了直到结束时才相合的、十种不同拍子同时进行的节奏型。

艾夫斯的曲式结构也是空前的。在他的各部交响曲和各个奏鸣曲中，除了它们有几个对比的乐章以外，很少遵守奏鸣曲的结构的惯例。在各个乐章之内，由于高度对比的乐段一个接着一个，而形成变化多于统一。更多地是通过标题的、即非内在联系的构思，而不是通过严格的音乐手段来取得全曲整体的统一。

艾夫斯音乐的复杂性来自几个根源，最重要的是，首先他继承了他父亲那种实验的态度。他那一代成长于欧洲音乐中心的作曲家们只是逐渐地从他们直接的经历中找到了解放的道路；而奇怪的是生长在新英格兰的一个小城镇的艾夫斯却一开始就通晓世界上其它地方那时还没有梦想过的各种不协和音。

艾夫斯对他自己的音乐能否找到出版者或演出者从来不作实际的考虑，因而他能够充分发挥他的首创精神。他只是为了自娱而创作，并且为了能够继续这样创作，他没有选择音乐作为职业而是选择了从事商业生涯。他从来没有为了“使一首乐曲在演出上更加切实可行”而为它重新配器，这一点即使倔强的勋伯格也未曾做到过；他也从来没有象斯特拉文斯基那样为附带条件的委托写过音乐；也从来没有象巴托克那样写过一套技巧上逐渐增加

困难的钢琴作品。艾夫斯的音乐都不曾因考虑外在因素而受影响。

艾夫斯的音乐的困难性还有其哲学上的根源。作为一个新英格兰的先验主义者的信徒，他相信生活上的重要问题是如此复杂和困难，任何试图把它们简化成或降低到容易理解的陈述都是不充分的和不实在的。对他所称之为"浮华的"或"讨人喜欢的"音乐，他是非常蔑视的。艾夫斯自己知道他的音乐是复杂的音乐，而且他所要求的正是如此。

当他的同代人的所有音乐已经实际上被人们遗忘的时候，艾夫斯的音乐继续使音乐界产生兴趣。甚至七十年代中叶的年轻的作曲家们也从他的成就中获得了灵感。他们所赞赏的是他拒绝把他的音乐局限于过去所认为"优雅"或"悦耳"的范围之内，和他对各种音乐的兴趣，以及他敢于写极端复杂音乐的勇气。看来他之同时使用相互背离的音乐素材，也是对当代世界的一种切实的表达。作为美国有代表性的艺术家艾夫斯的地位，看来显然可以同索劳·惠特曼（Thorao Whitman）和乔治·卡勒布·宾汉姆（George Caleb Bingham）列在一起。

推 荐 读 物

关于艾夫斯音乐的最完全的研究著作是亨利（Henry）和锡德尼·考韦尔（Sidney Cowell）合著的《C. 艾夫斯及其音乐》（Charles Ives and his Music）一书（1955年纽约版）。从中可以对艾夫斯的思想获得透彻了解的两本艾夫斯自己写的散文集是《跋，附补遗》（Epilogue, with an Addendum）（1956年纽黑文版）和《写在一首奏鸣曲前的序论》（Essays Before a Sonata）（1962年纽约版）。

为纪念艾夫斯百年诞辰，已经出版了几本关于他的书，其中

有约翰·柯克拉特里克(J. Kirkpatrik)所编的《艾夫斯：备忘录》(Ives: Memos)(1972年纽约版)。维维安·珀利斯(Vivian Perlis)的《忆查尔斯·艾夫斯》(Chales Ives Remembered)(1974年纽黑文版)，这是一辑经过整理的对在艾夫斯一生中各阶段与他相识的人的访问记。罗萨莉·佩里(Rosalie Perry)的《查尔斯·艾夫斯与美国精神》(Charles Ives and American Mind)(俄亥俄州，1974年肯特市版)和弗兰克·罗西塔(Frank Rossiter)的《查尔斯·艾夫斯与美国文化》(Charles Ives and American Culture)(1974年纽约版)，这两本书在讨论这位作曲家时联系了他的时期与地点。还有一本新近的研究著作是大卫·伍德里奇(David Wooldrige)的《来自教堂的塔尖和高山》(From the Steeples and Mountains)(1974年纽约版)。

有关整个美国音乐领域的著作有约翰·塔斯克·霍华德(John Tasker Howard)的《我们美国的音乐》。威尔弗雷德·梅勒斯(Wilfred Mellers)的《在一个新大陆上的音乐》(Music in a New Found Land)(1964年伦敦版)，概括地研究了艾夫斯的一生和音乐，讨论了爵士乐的发展，并且试对美国音乐的本质作了界说。

第七章 爵士乐和流行音乐

一个小地区的民间音乐在十五年或二十年后变成一个全民族的语言，不多几年中就成为世界性的现象，在墨尔本、东京、斯德哥尔摩同时有了爵士乐队。当代的观察家们对这一现象预先想到过些什么呢？

——安德烈·霍地尔

毫无疑问，在我们讨论的这一时期内，美国对音乐作出的最大贡献是在爵士乐和流行音乐方面。从一开始，这一独特的美国音乐就吸引了大量的人们，甚至在留声机和收音机出现之前，它已在世界各地现场演出。

这一音乐的大部分是黑人音乐家创作的。在十九世纪早期的一些旅行者关于美国南部的报导中就谈到了黑人奴隶的歌唱和舞蹈，谈到了他们的劳动歌曲、从教堂中所唱的赞美诗中衍生出来的宗教歌曲以及他们用木棒和骨头击奏的各种节奏型。这些音乐中的很多传统来源于西非——最先从那里运来奴隶的地方，而这些奴隶中很多人给爵士乐留下了深远的影响。

“拉格泰姆”(Ragtime)

在南北战争以后，随着很多黑人逐渐进入城市，另外几种流行音乐兴起了。在这些流行音乐中，最重要的是黑人钢琴家的创造——“拉格泰姆”。它是钢琴音乐，在平稳的、类似进行曲般的低音伴奏上，右手奏出强烈的切分旋律。没有歌词，是一种舞蹈

音乐。

例 44

例 44 是“拉格泰姆”最著名的人物斯科特·乔普林(Scott Joplin)的“枫树叶拉格泰姆”中的开头部分，说明了在稳定的低

音伴奏上右手的切分。

甚至在南北战争前通过美国的黑人游艺团在美国和欧洲的定期巡回演出传播，“拉格泰姆”就席卷了全世界。黑人游艺剧是由白人艺人扮演和滑稽地模仿黑人。这种演出，都是以一段“步态舞”即一段滑稽的盛大入场式，叫作“走场”（walk-around）开始的。“步态舞”中包括了昂首阔步的行走和夸张的鞠躬姿势——黑人对白人的所谓社交礼貌做嘲弄性的模仿。在这开场段之后是一些幽默表演、独角戏和舞蹈，所有这些都是用班卓琴和骨头做的节奏乐器（rattle）进行伴奏。欧洲作曲家被这种音乐的轻快韵律所吸引，他们中间有些人曾尝试采用这种手法。德彪西的《果里沃格的步态舞》（1908）、斯特拉文斯基的《十一件乐器的“拉格泰姆”》、萨蒂（Satie）的《游行》中的《大型邮船上的“拉格泰姆”》（Ragtime du Paquebot》都是明显的例子。

早期的爵士乐

“拉格泰姆”因为是由一个独奏的钢琴演奏者表演而与爵士乐不同，而且“拉格泰姆”是写定下来和可以作为乐谱出卖的音乐；演奏者要设法尽可能准确地按照乐谱演奏。相反，早期的爵士乐是由几个人的小组演奏，而且基本上是根据一个共知的旋律作即兴演奏。它不是写定的，早期的爵士乐手不认识乐谱。因此，在1917年左右开始有唱片之前的早期爵士乐的历史是不清楚的。我们仅能肯定的是，爵士乐与当时的各种流行音乐有很多共同的特点，因为，同一些演奏者在不同的小乐队中，无论是在街头乐队中、在黑人游艺演出中还是为舞蹈伴奏中，估计在演奏风格上不会有什么变化。

新奥尔良是爵士乐和由一至两个短号、一支单簧管、一支长号作为旋律乐器，一架钢琴、一把班卓琴和各种鼓作为节奏乐器

所组成的一种特殊乐队——迪克西乐队（Dixie band）——的发源地。

金·奥利弗(King Oliver)的乐队所演奏的《迪珀毛思布鲁斯》(Dippermouth Bluse)是一首代表性曲子。这首曲子在1923年录制了唱片，不过，它只能代表早期的爵士乐。这是一首“布鲁斯”，它的曲式是标准的AAB式，因为每一乐句有四小节，总共构成了十二小节的叠句。这张唱片开头是一个引子，然后是由全体以复调手法演奏第一个叠句。在接着的两个叠句间有一段旋律变化自由的单簧管独奏。全体又回过来演奏下边的三个叠句，再下边的三个叠句由短号演奏。最后一个叠句，再次由全体演奏。

《迪珀毛思布鲁斯》使用了“布鲁斯”音阶，这种音阶中包括了与大调音阶的正规音符交替出现的降半音的三度与降半音的七度音，同时为了达到富有表现力的目的，有意地把某些音降低半音演奏。

爵士乐一词最初在书报上使用是在1917年。在这一年，最初的新奥良城的爵士乐队录制了第一批唱片。这标志了新奥尔良时期的完结，因为随着第一次世界大战结束，爵士乐遍及美国全国，并且最终遍及全世界。爵士乐是在体裁上经历了很多变化的一种。

推 荐 读 物

关于爵士乐各个方面的书有很多，这里只提出几本最重要的。京特·舒勒尔（Günther Schuller）的《初期的爵士乐》（Early Jazz,1968年纽约版）是一部研究1930年以前爵士乐的权威著作。W·萨詹特(Winthrop Sargeant)的《爵士乐：活力与混合》(Jazz, Hot and Hybrid, 1946年纽约第二版)，由于有对音乐成分的

分析，现在仍然是一部有价值的著作。马歇尔·斯特恩(Marshall Stearns)的《爵士乐史》是一部很好的全面评述的书，同时，摩根(Morgan)和霍里克斯(Horricks)合著的《现代爵士乐，1939年以来发展的概述》(Modern Jazz, A Survey of Developments Since 1939)(1957年伦敦版)，对后来各期的爵士乐作了评述。基纽斯(Keepnews)和格劳尔(Grauer)合编的《爵士乐画传》(A Pictorial History of Jazz)中有一些极有价值的照片。关于"拉格泰姆"的两本书是鲁迪·布莱什(Rudi Blesh)同哈丽埃特·詹尼斯(Harriet Janis)合著的《他们都演奏了"拉格泰姆"》(They all played Ragtime)和威廉·J·舍费尔与约翰内·里德尔(Johannes Riedel)合写的《"拉格泰姆"艺术》(The Art of Ragtime,1973年巴吞鲁日版)。

在录音材料方面，W·W·诺尔顿公司在纽约发行了一套非常好的唱片，题名为《史密森的古典爵士乐集》(Smithsonian Collection of Classic Jazz)。

第 二 部 份

1920—1950

第八章　第一次世界大战后的巴黎

音乐家们应该纠正音乐的绕圈子、躲躲闪闪、耍花招的毛病，并迫使它在听众面前保持自己的本色。

——让·科克托

除了按历法来说，二十世纪的真正降临是在1918年协约国胜利之后，因为到了那时，十九世纪生活的很多基本前提条件才明显地消失了。第一次世界大战前，欧洲的大部分是由一些王公贵族统治着，但到了1918年以后，大部分君主被废黜和流放。民主政体的建立并非一帆风顺，过渡阶段是很困难的。俄国发生了最剧烈的社会变动；而德意志、奥地利、意大利以及许多中欧国家——一度是奥匈帝国的一部分——那时面临着如何学会治理它们自己的问题。这是一个混乱的时期，但是也存在着普遍的乐观主义，因为每个人都认为仗没有白打，世界已经被拯救下来走向民主了。

法国由于不需改变它的政府形式，恢复得颇为迅速。巴黎很快又重新获得了它作为国际艺术中心的重要地位，而且当德国和奥地利正在为经济生活斗争的时期，巴黎的这一重要地位一连几年没有受到挑战。那时二十七岁的达里乌斯·米约(Darius Milhau)曾记述了1919年的法国国庆日：

"在7月14日的前夕，街上的景象令人难忘。每条街的拐角处都有人们在巴尔风笛小型乐队的乐曲伴奏下跳舞。奥涅格(Honegger)、沃拉布尔(Vaurabourg)、迪雷(Durey)、福科内(Fau-

connet）和我，在14日的拂晓挤过人群走向“星星”（Etoile）。我们设法爬上高处的一层，在那里我们从人群的头上看到了四周的景象。到处是人，每棵树上、每座屋顶上、每个凉台上都人头拥挤，而且人群还在川流不息地从四面八方走来……游行在八点钟开始了。现在，曾经付出那么多代价的胜利终于被感觉到、被看见了，我们内心中充满了无限的希望。所有协约国的领导人，福煦元帅、霞飞元帅、陆军元帅海格勋爵，以前我们只从照片上或新闻电影片上看到过，现在都亲身出现在我们面前。珀欣将军走在法国团的前面，每个团都光荣地举着他们曾经保护过的战旗。所有一切，依我们看来都是充满着对和平新时代的期望。”

战前巴黎的画家和雕塑家们重新打开了他们的工作室。格特鲁特·斯坦因的家成了青年作家如恩斯特·海明威（Ernst Hemingway）和辛克莱·刘易士（Sinclair Lewis）等人聚会的地方。詹·乔埃斯（James Joyce）设法为他的《尤利西斯》找到了出版者，《菲尼根斯的觉醒》（Finnegans Wake）的若干章也开始在先锋派出版的《转变》杂志上出现了。斯特拉文斯基成了法国公民，那位令人惊异的教师纳迪亚·布朗热（Nadia Boulanger）开始在她的第一批几百名学生中传授她的新古典主义的学说。巴黎那时是一块磁石，吸引着全世界的青年艺术家们到世界咖啡厅来坐在那些伟大人物的脚下——或身旁。

科克托（Cocteau），1891—1963

在这一令人振奋的时代中，有一位很难把他划归哪一行的关键人物。他是很多新的艺术观念的创始人和宣传者和最重要的艺术创作者的朋友与顾问。他是诗人、美术家、剧作家，还导演了、摄制了属于本世纪最先进的影片中的若干部。这就是让·科

克托，他在此后五十年中成为艺术世界里一位高深莫测和激动人心的人物。

1918年他出版了一本薄薄的书，叫作《厨师与彩衣丑角》(Coget Arlequin)，其中有为作曲家写的很多表达得非常简明的新美学信念的警句。这一新美学信念，对作为一种理念的浪漫主义，无论是瓦格纳派综合艺术品(Gesamtkunstwerk)的变种或它的法国的相对物——印象主义，进行了批判。书中战斗性的语言非常准确、清晰而有条理。下面是从他的书中录下的几段警句。科托克表达思想的简洁性是非常有特点的，因为从原则上说，他避免使用任何冗长的语句。

"在每一件重要艺术品的背后，随伴着我们的有一座房子、一盏灯、一盘汤、一个炉火、酒和烟斗。"

"青年人千万不要在安全保险上花工夫。"

"夜莺唱得非常糟糕。"

"贝多芬在他的发展方面是令人厌烦的，而巴赫则不是，因为贝多芬发展的是形式而巴赫发展的是思想。贝多芬说：'这个笔架上放着一支新笔；有一支新笔在这个笔架上；在这个笔架上的笔是新的。'巴赫说：'在这个笔架上放着一支新笔是为了我可以蘸上墨水去书写等等'。这里存在着差异。"

"诗人的语汇表中总是收进了过多的词，画家在他们的调色板上总是调上过多的颜色，音乐家总是在键盘上排列了过多的音。"

"空想家总是一个蹩脚的诗人。"

"瓦格纳的作品是一些为长而长的作品，是他加以拉长的，因为这个老术士把无聊看作是医治虔诚教徒的麻木不仁的一剂良药。"

"德彪西因为跳出了德国的油锅落入了俄国的炉火①而迷了

① 意指躲开了德国音乐的影响，而受到了俄国音乐更糟的影响。

路。踏板再一次使节奏模糊而且创造出一种类似近视眼所看到的景象那样线条不清的气氛。萨蒂仍然保持着原样。请听他的几首“吉姆诺佩迪亚舞曲”① (Gymnopédies)，它们在形式上是那样地清晰，伤感的情调表现得那样地清楚。德彪西把它们谱成了管弦乐，也就把它们搞乱了，还使它们的精致结构蒙上了一层云雾。德彪西离开萨蒂的起点越走越远，而且使得每个人都沿着他的脚步走。强烈闪电穿透下的拜罗伊特浓雾变成了闪耀着印象派班驳阳光的一层浓厚的白雾。萨蒂表达了安格尔②；而德彪西把莫奈③移调到“俄国调”上去了。萨蒂教给人们，在我们的时代里什么是最大的率直、最大的朴素。已经有了足够多的吊床、花环和吊篮，我所希望的是有人为我创作我可住进去的音乐，就像一所房子。已经有足够的云彩、浪花、龙宫、水仙女和夜间花开的芬芳，我们所需要的是一种尘世上的音乐、日常的音乐。我们不妨期望不久有一支乐队，其中将没有温柔的弦乐，只是一支由木管乐器、铜管乐器和打击乐器组成的精采的“唱诗班”。

战后不久回巴黎重建芭蕾舞团（这时叫作蒙特卡洛俄罗斯芭蕾舞团）的贾季列夫必然为了他的新创作要直接求助于萨蒂的才能。这两个人创作了这一时代最新颖的一些芭蕾舞，他们总是比社会先走一步。贾季列夫已经不愿意继续上演战前那种大型的芭蕾舞。这时他的目的是令人震惊，娱人耳目。总谱以泊戈列西的音乐片断为基础的芭蕾舞剧《普尔西奈拉》把科克托、毕加索、斯特拉文斯基组织在一起，而且这几位完全的现代艺术家向十九世纪所作的短程探索为其它人树立了向十九世纪前更遥远处挖掘的

① 一种起源于宗教的舞蹈，在古希腊的节日中，由裸体男孩们演出。

② 安格尔(Ingres,1780—1867)，法国古典派绘画的最后一名画家。

③ 莫奈(C. Monet,1840—1926)，法国印象派画家。

先例。

萨　蒂　1866—1925

在《厨师与彩衣丑角》一书中，贝多芬、瓦格纳、德彪西虽然经常受到谴责，但有一位作曲家却受到赞扬，那就是萨蒂。从年代上说，这位奇异的人物属于更早的一代作曲家，属于德彪西那一时期的。但是因为他总是在他音乐风格上走在时代的前面，而且到了二十年代他才被广泛地承认，所以在本章中讨论他的作品更为适合。

萨蒂生于诺曼底海滨的翁弗勒，不过几年后他家就迁入巴黎。由于他表现出音乐才能，被送入音乐院学习。但是他的真正兴趣却在蒙马特的咖啡馆里弹钢琴，而且为此创作了若干抒情叙事曲。甚至他一开始就显示出具有新的音乐思想的资质，他的许多严肃作品展现了独创性。“吉姆诺佩迪亚舞曲”(1897年出版)中就没有当时流行的陈词滥调，而是奏出了一种与当时热哄哄的舞蹈音乐十分不同的、简洁朴实的音调。在同一年中他为钢琴写的三首“萨拉班德舞曲”采用了一些非常有趣的平行九和弦，这些平行九和弦在后来成为德彪西和拉威尔音乐的一个重要特点。在此后几年中他写的某些乐曲中除使用了一些由四度构成的和弦，还使用了格列戈里调式，这又预示了此后二十五年中大大发展了的音乐表现法。

1898年，萨蒂“隐居”于巴黎郊区的阿格伊，而且在以后二十七年中取得了他完全应得的怪僻人物的名声。他默默地生活着，把大部分时间消磨在咖啡馆里。只有一小部分音乐家认识他，其中包括德彪西，萨蒂曾访问过德彪西家。因为他异常地敏感和乖僻，同他的友谊是靠不住的，常常由于误会别人冒犯他而断绝交

往。

在那二十七年中，他写了很多钢琴作品并给它们加上一些可笑的标题，可能是为了嘲弄德彪西有时给他自己作品所加的那些故意引人入胜的标题而作的模仿。德彪西把他的一首序曲叫作《月照平台》，而萨蒂则使用这类的标题，如《按照梨的形状所写的三首乐曲》(这是在有人批评他的音乐缺乏形式后写的)、《为一只狗所写的三首松弛的序曲》和《脱水后的胎儿》(Desiccated Embryos)等。

在他的乐谱上，满是写给演奏者的与其它作曲家所使用的不同的说明："像害牙痛的夜莺一样地演奏"、"以惊讶的心情"、"偈促不安地"、"从牙尖上"等等。乐谱上还可以看到其它的一些玩笑，例如一个完全简单的过渡乐句却以极端复杂的记谱法写成，或者突然引用一些流行调子。

自相矛盾的是，真正的玩笑是来自音乐本身，因为音乐常常是严肃的音调。举《按照梨形写的三首乐曲》为例，这三首乐曲是非常宜人的、老老实实的、毫不装腔作势的作品。它们表现了一种稍带伤感的情调，而且其中有一些不寻常的和声进行。明显地没有属于当时通常的特点——那种浓厚的德彪西或弗兰克式的和声或柔美的抒情曲调。

萨蒂可能曾是精神分析学的一个有趣的研究对象，因为他确实是一个顺应不良的人。也许他的幽默和他那些可笑的标题是为了保护他自己和他的音乐，正像一个多疑的人在社交场合中故作滑稽状来掩盖他的不安那样。

这种降低他作品意义的倾向，在他为一个画廊开幕所写的音乐中达到了极点。罗洛·麦耶尔(Rollo Myers)曾记述了这一情况：

"音乐是由一支以一架钢琴、三支单簧管和一支长号组成的

小乐队演奏的，而且先用下面这些话作为介绍：这是我们首次在萨蒂和米约两位先生的监督下，由M.戴格朗热先生指挥，在幕间为你演奏点缀性的音乐。我们请求您在幕间不要注意这音乐而是随便活动，就象这音乐根本不存在一样。这音乐……所要求的是像一次私下的交谈，像一张画或者像一把椅子您可以坐也可以不坐那样来为生活作出贡献……。'"

不幸的是，听众并没有理睬这些说明而是在音乐演奏时保持着安静。这使萨蒂非常生气，他来回走着劝说人们谈话和喧哗，因为这音乐是从《米侬》和《死之舞》选出大家喜爱的一些片断和一些不断加以重复的孤立的乐句组成的，很像墙纸上的图案一样，仅是作为一种衬托，并不意图吸引人们的注意。

这是一种在人们把很多人来听音乐看作是一种尊重态度时与之完全相反的价值观念。在这一态度与瓦格纳的态度（瓦格纳要求他的音乐只能在特别建成的庙堂中演奏）之间对比使十九世纪和二十世纪初期的美学思想之间的鲜明差异得到缓和。科克托在另一些警句中谴责了下述传统的观点。

"《佩列阿斯》是要费力气听的音乐的又一例子。""一切须费力听的音乐都是值得怀疑的。""瓦格纳的音乐是那种须费力听的音乐的代表作。"

不管我们喜欢不喜欢，我们必须承认那种像墙纸一样的"只是在那边摆着"的音乐是现代世界的一部分。我们到处碰到这种音乐——在超级市场里、在百货公司里、在工厂里——而且千百万人都是在一边阅读、一边做家务或开车时从他们的收音机中"听"音乐。这里并不是为这类音乐在现代生活中的作用辩护，只是在承认它是一种不幸的现实。

萨蒂的大部分作品是短小的，但是在第一次世界大战后，他写了四首大乐曲。到了这时，他已经被年轻的作曲家们"发掘"出

来，而且开始受到贾季列夫的注意。这一聚合的结果产生了芭蕾舞剧《炫技》(Parade)。它把当时的四位杰出的人才搞到了一起：科克托提供了主题，毕加索设计舞台的布景、道具和服装，马西奈进行了舞蹈设计，萨蒂配上了音乐。这是戏剧和芭蕾史上的一个重要作品，因为是它第一次把立体派搞上了舞台。毕加索设计的布景、道具和服装就象一些雕塑品，人体的特点就像他当时所画的画中人一样不明显。那些宽大、有棱角的服装使得有必要寻求一套新的舞蹈语汇。科克托曾描述了其"情节"的梗概：

"一个中国人从他的辫子里掏出了一个鸡蛋，把它吃了下去，又在他的鞋尖上找到了它，口中吐火，烧着了自己，踩脚扑灭火星，等等等等。"

"一个小女孩骑上一匹赛马，骑自行车，像银幕上的画面一样地颤动（早期的电影由于技术上的问题，画面是颤动的。——译注），模仿卓别麟的动作，举着左轮枪追赶一个小偷，拳击，跳一个'拉格泰姆'舞，入睡，遇险，在四月早晨的草地上翻滚，买一卷'柯达'胶片，等等等等。"

《炫技》的音乐又是怎样的呢？我们再引用科克托的一段话：

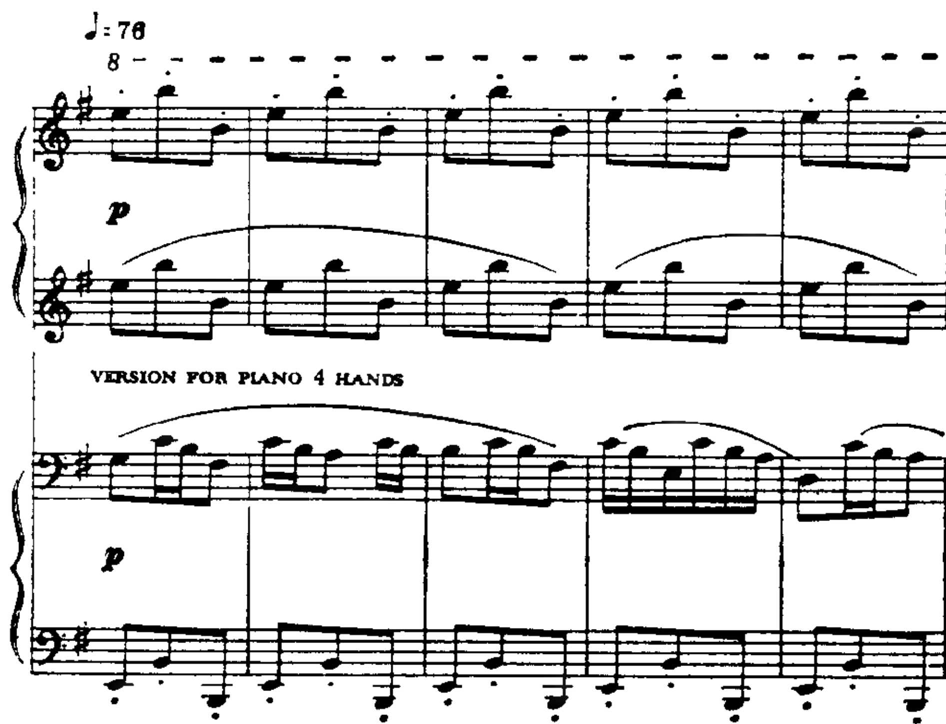
"萨蒂的乐队断然放弃了那种含糊不清的效果。它奏出了各个乐器的优美的装饰音，没有任何持续音。它很像一支火热的乡村乐队。它将给那些对精致的印象派复调存有戒心的青年作曲家开辟了道路。萨蒂谦虚地说：'我谱写了某种噪杂的配乐，科克托认为，为了确定他各个角色的基调这是不可缺少的。'

萨蒂曾想使用一套噪音发声器(noise maker)，其中包括压缩空气、一台发电机、莫尔斯设备、警报器、特别快车、飞机和推进器(螺旋桨)以及打字机，但是他最后确定采用了一个常规的舞蹈乐队。"

这一乐曲具有很大的"墙纸"性质，这可以从过多地重复一个

最简单的音型这一点得到证明。为第一个经理（这个芭蕾舞中的主要角色之一）伴奏的音乐，就是由这一简单的音型在节奏上的各种变化而构成的：

例45



后边的一个乐段包括了模拟的中国音乐（pseudo-Chinese music），一段"轮船上的拉格泰姆"和在杂耍场中为杂技作伴奏的圆舞曲。

此后的两个作品《墨丘利》（Mercure）（1924）和《停泊地》（Relâche,1924）也是同毕加索、马西内合作的，这两个作品因为在舞台表演和音乐的气氛之间明显地缺乏联系，而走在超现实主义的前边。
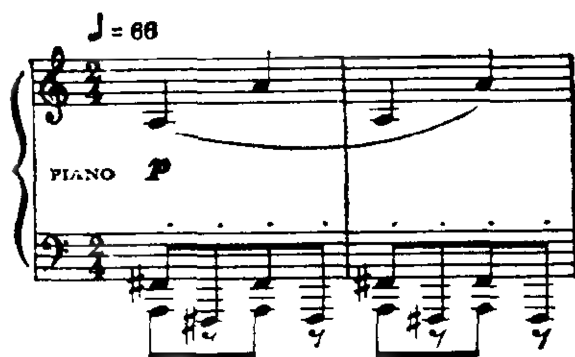
1918年，萨蒂写了一部交响剧（Symphonic drama）《苏格拉底》，很多评论家认为这是萨蒂的最重要的作品。这是为柏拉图的三个对话集，即《会饮》（Symposium）、《斐德若》（Phaedrus）、《斐多篇》（Phaedo）谱写的曲子，第三个对话与苏格拉底之死有

关，这首作品无疑地表现了作曲家严肃的一面。由四个独唱的女高音演员演唱，并由一支长笛、一支英国管、一支双簧管、一支单簧管、一支圆号、一支长号、一架竖琴、定音鼓和弦乐器组成的室内小乐队伴奏。这首作品以其宁静的气氛和从容自在而著名。歌词都是一律配上八分音符和四分音符，形成一种只是有节奏的但缺少匀称性和优美曲调的宣叙调。

《苏格拉底》在构思上完全缺乏戏剧性，因为苏格拉底的词只是由四个女高音中的一个来演唱。乐队的任务仅仅是伴奏，它极少进入到旋律中去。从例46a和46b中可以看到几个没有什么特点的音型。

《苏格拉底》，按照柯拉艾尔在《现代音乐》一书中所说，是萨蒂的杰作，而且是当代音乐中的首要作品之一。还有另外一些评论家也一直对这一作品作同样肯定的评价，但是某些听众却感到这首作品显然单调。节奏上的缺乏变化，歌唱声部的过份冗长，音色的单调，伴奏的使人发腻的反复，没有高潮，所有这些因素使这首作品算不上完全成功的作品。

例46a



例46b



这首作品的历史意义，与其艺术价值相反，是不可否认的。《苏格拉底》是音乐中的一个极端的例子，这种音乐追求的理想与瓦格纳派——印象派——浪漫派的理想完全不同。这是一首属于冷静的客观性的作品，而且在手法和效果上都十分朴实。这是科克托曾经鼓励过的价值标准。这种价值标准的意义在此后几十年中，甚至在七十年代的先锋派作曲家的作品中变得越来越大。

六　人　团

法国的一位评论家亨利·科莱(Henry Collet)在1920年发表了一篇文章，题名为《俄国的‘五人团’与法国的‘六人团’及埃里克·萨蒂》他在该文中请人们注意几个已经联合起来举行他们自己的作品演奏会的青年作曲家们的音乐。这六个人是D·米约(生于1899)、A·奥涅格（生于1888)、F·普朗克（生于1899)、G·奥里克(Georges Auric, 生于1892),L.迪雷(Louis Durey,生于1888)和一位青年妇女G.泰莱菲蕾(Germaine Tailleferre,生于1892)。虽然他们在上学的时期已经是朋友,但是他们的联合并没有一个团体的“纲领”或者同样的风格来作为纽带。科克托是他们的代言人；而他们的共同目标是消除法国十九世纪音乐中的浮夸和印象派的朦胧。但是在如何做到这一点上，他们各有自己的想法。那位与众不同的个人主义者奥涅格则不能肯定能否做到这一点。

但是一般公众喜欢贴标签，“六人团”这一名称正好投合了人们的心意。不管这六名作曲家后来变得如何不同，他们青年时代的这一联合是不会被人们忘记的，虽然在那一联合中，有时也有他们的烦恼。很多年后，米约曾谈到了“六人团”的诞生：

“他（指科莱）非常武断地选出了六个人的名字：奥里克、迪

雷、普朗克、泰莱菲蕾、奥涅格和我自己，只是因为我们之间互相熟识，是好朋友和曾经想出过一个共同的计划而已，他完全不顾我们不同的气质和截然不同的性格。奥里克和普朗克是科克托思想的追随者，奥涅格出身于德国的浪漫派，而我是属于地中海区域的抒情主义的(Mediterranean lyricism)。我当时根本上不赞成那些关于美学思想的联合宣言，而且认为那些宣言是一种绊脚石，是对一些要使每一新作品都有所不同的艺术家们的想象力的不合理限制，那些宣言常常在表现方法上是矛盾的。但抗议毫无用处。科莱的文章引起了如此广泛的兴趣，结果'六人团'象风筝一样被放起来了，而我不管愿意还是不愿意成了它的一部分。"

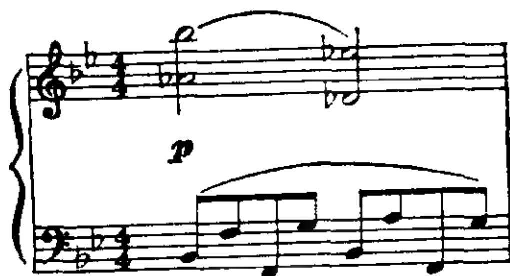
这个小团体在一段不长的时间里朝气蓬勃、无忧无虑地在一起，并且共同合作，根据科克托的剧本《埃菲尔铁塔的新婚者》(Mariés de la Tour Eiffel)搞了一个集体创作。奥里克写了这首作品的序曲，米约写了其中的《婚礼进行曲》，泰莱菲蕾写了其中的《方舞曲》和《电报圆舞曲》，普朗克写了美人入浴一场的音乐，奥涅格写了其中的《葬礼进行曲》，它的低音部用的是《浮士德》中的《圆舞曲》。

几首有代表性的作品

在这一小团体的共同事业进行的时期，除了普朗克，"六人团"的其它每个成员都经历了科克托——萨蒂阶段。这里研究一下少数几个有代表性的作品。普朗克的《无穷动》(Mouvements perpétuels) 是一个很好的例子。这是三首朴素的、给人以乐趣的钢琴曲。第一首开头采用了一个天真的、几乎像民间曲调的旋律和一个不断重复的伴奏型。在第三小节中"冲击"出现了。右手开始奏出一个包括了意想不到的E本位音的旋律。这就涉及到有重要意义的三全音关系，而且其效果好像看到了一个穿着她的最

好衣服的小女孩，突然向听众做了一个有力的、老于世故的眼色。不是所有的都像开头那样朴素单纯。后来，这些不协和音在重复的低音伴奏音型上出现了：

例47



这种对不协和音的使用，代表了“六人团”的特点，因为这种九度的使用不是作为表现情绪的高潮点，而是静静地作为一种附加的色彩。这当然是德彪西处理不协和音态度的继续。

这一组钢琴曲中的第二首和第三首继续保持着同样微妙的基调。第二首显示着冷漠的气氛，而第三首具有那时非常流行的杂耍场的风味。

米约的声乐套曲《花名录》(Catalogue de fleurs)也是一首代表“六人团”思想的作品。歌词有可能出自一张种子目录。例如第二首歌的歌词是“秋海棠艳若朝阳，悬钩子红中透黄，如此美丽，罕见而异常。”当人们想到由浪漫派作曲家为几百首关于“花”的诗，如《你好象一朵鲜花》时，就会感到为前边那类歌词谱曲有些不适当。浪漫派总是在他们的音乐中把自己摆进去，而“六人团”的青年作曲家则竭力避免把自己摆进去。

米约和科克托合作的芭蕾舞剧《家中的公牛》(Le Boeuf sur le toit) 或叫作《无事可做的酒吧间》完美地体现了二十年代的精神。这个作品立即获得了成功，而且比米约的其它作品更使作曲家本人受到“注意”。事实上，他后来为此抱憾。米约在自传中，概括地谈过这一芭蕾舞剧的情节：
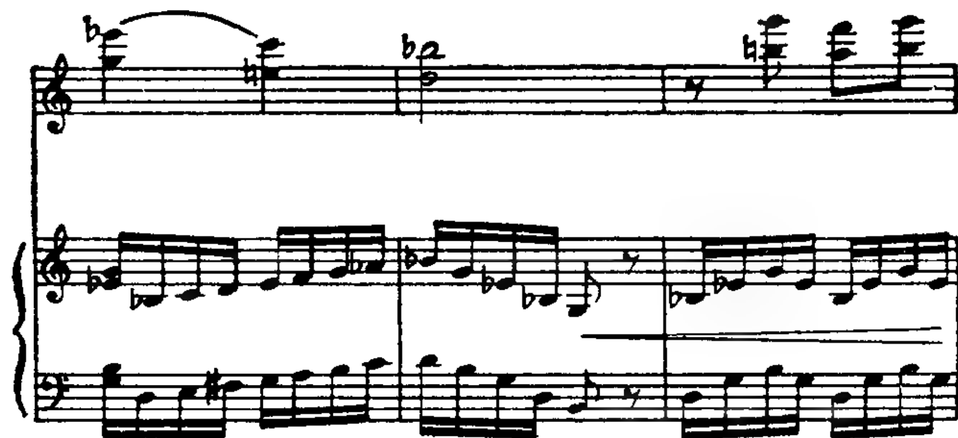
“场景是禁酒期间的一个美国酒吧间。各个角色都是很典型的：一个拳击家、一个黑人侏儒、一个摩登女郎、一个穿男人衣服的红发女人、一个赛马场的赌棍、一个穿夜礼服的绅士。脸像安提诺的侍者向每个人送上鸡尾酒。在少数几个插曲和舞蹈后，一个警察进来了，于是场景一下子变成了售卖牛奶和点心的冷饮店。顾客们吵闹了一阵，又一边啜吸牛奶，一边跳一个农村舞。侍者打开了一个大电扇，电扇把警察的头砍了下来。那个红发女人捧着那个警察的头，跳了一段舞，就像在鲁昂大教堂里的莎乐美一样。接着顾客们一个跟一个地离去了，侍者把一张巨大的帐单递给那个复活了的警察。”

例48

Animé

traîné

mp



正如人们所料想的那样，米约的音乐绝对不适合这一暴虐性场面的脚本，因为他的配曲完全是以他在巴西学会和喜欢的南美音乐所组成的:“探戈舞曲”、“伦巴舞曲”、“桑巴舞曲”、“街头进行曲”以及“伐多舞曲”。虽然这些平凡的有调性的旋律一般以演奏着另外的各种调的乐器伴奏，但是并不给人一种复杂和弦的印象，因为人耳能够分别听出各层和声。结果人们的听觉好像不能集中，因为这音乐不能够形成一个单一的、清晰的形象（见例48）。在这一例中，最上边的声部是降E调，而把旋律加倍了的第二声部是G调，同时伴奏也是在两个调上进行。

《屋顶上的公牛》充分体现了科克托的长处。这一舞剧中充满了戏谑和玩世不恭的东西，而其音乐是近乎咖啡馆、杂要场和街头的音乐。

推　荐　读　物

有很多对二十年代巴黎艺术界有见地的富有趣味的回忆录。这里要推荐的有：格特鲁德·斯坦因的《阿莉斯·B·托克拉斯的自传》（1933年纽约版）；弗农·杜克(Vernon Duke)的《去巴黎的护照》(1955年波士顿版)；乔治·安泰尔(G. Antheil)的《音乐的逆子》(Bad Boy of Music,1945年纽约版)。

两部研究萨蒂的著作是：罗洛·麦耶尔的《埃里克·萨蒂》（1948年伦敦版）和皮埃尔·丹尼尔·坦普利尔（Pierre Daniel Templier）的《萨蒂》。罗杰尔·沙图克（Roger Shattuck）所著的《宴会的年代》（The Banquet Years,1958年纽约版）中，有专门阐述萨蒂的一章。玛格丽特·克罗斯兰德（M. Crossland）的《让·科克托》（1956年纽约版）一书，概述了这位多才多艺的艺术家的一生和工作。1970年在纽约出版的科克托的自传《行业上的秘密》（Professional Secrets）和同年在波士顿出版的由斯蒂格穆勒（Steegmuller）写的另一部传记《科克托》说明了对这位艺术家继续存在着兴趣。

第九章：三　人　团

半是艺术家，半是隐士；部分是海妖①，部分是苏格拉底。

——珀西·麦凯：《法兰西》

如果认为科克托的理想统治了"六人团"的整个创作生活，那将是最大的错误。我们已经说过，奥涅格不曾进入科克托——萨蒂的派系，至于"六人团"的其它成员们也不过是暂时的过客。所以不要错误地把米约和普朗克看作永远是enfant terrible（肆无忌惮者）。

这个小团体并没有经过一次正式的或戏剧性的解散，因为就一个联合体来说，它是一个太不拘形式的团体。在以后岁月中，这几位青年作曲家都各走各的路了，而且每人都有了各自成熟的作曲风格，偶然由于情谊关系或为了获得公众的注意，他们也重新聚合。迪利离开巴黎回农村去了，并且不再搞音乐了。泰莱菲蕾没写出什么价值持久的作品；奥利克成了最成功的电影音乐作曲家之一，而且最后以他的圆舞曲《红色的风车》获得了国际声誉。

剩下的三个人米约、奥涅格、普朗克成为本世纪第二个二十五年中法国最主要的作曲家。尽管他们的音乐完全不相同（这一点在前一章中所引米约的话已经把他们各自的基本特点说清楚了），但是他们都发扬了与他们的国家常相联系的一种条理分明、令人神往的理想。他们的生涯和音乐将是本章的主题。

① siren，希腊神话中有翅膀的女人，善唱歌，以其歌声迷惑水手们而使他们遭到毁灭。

米约 1892—1974

打倒瓦格纳!

——米约

"我是法国人，出生于普罗旺斯，信奉犹太教。"这是米约的自传《没有音乐的札记》(Notes Without Music) 中开头的一句话。这种开门见山的风格反映出其人和其音乐的性格。

他的出生地埃克斯-昂-普罗旺斯是法国南部的一座优美的古老城市。他的童年时代，按照自传中所述的，似乎曾经是处在一个质朴宜人的环境中，因为他的双亲都受过教育，生活充裕，而且非常关心他的学习和健康。

他七岁开始学小提琴，但是直到十七岁受过一般教育后才到巴黎进入了音乐院。巴黎在1909年，对来自各省的学生来说是一个令人兴奋的地方。他把自己沉浸在音乐天地里，看芭蕾舞、听歌剧，并且开始熟悉德彪西、拉威尔和斯特拉文斯基的新作品。他喜爱沙勃里叶(Chabrier)、萨蒂、和路塞尔(Roussel)的音乐，而对勃拉姆斯和瓦格纳的音乐有反感。

到了1912年，为了集中学习作曲他已经放弃了成为小提琴演奏家的想法。他的老师是维多 (Widor) 和热达尔热(Gedalge)。这两位要求非常严格的老师都感觉到是在教一位有非凡天才的学生。1914年第一次世界大战爆发时，米约因为身体从来不健壮，没有被召去服役，而是作为法国驻巴西大使的秘书去巴西了。这位大使名叫保尔·克洛代尔 (Paul Claudel) 是一位非凡的外交家，又是诗人、剧作家和文人。后来米约的几个最重要作品的创作便是同克洛代尔的这一交往所产生的结果。但是米约在南美期

间最重要的音乐经验是他在那里所接触的流行音乐，这种音乐使他深受影响。

第一次世界大战结束后，他回巴黎时途经美国，发现了爵士乐，爵士乐对他的音乐也产生了影响。米约曾经记述了在哈莱姆去夜总会时所感到的乐趣：

“我听到的音乐与我以前所听到的任何音乐完全不同，它对我是一个启示。在各个鼓点拍子的衬托下，旋律部分以一种使人屏息的起伏不平、相互缠绕的节奏型纵横交叉地进行……这种音乐在我身上产生的效果是如此巨大以致我简直不忍离开。”他在哈莱姆所买的爵士乐唱片那时成了他最宝贵的旅行纪念品。

作为“六人团”的成员，米约在二十年代中所起的作用前边已经谈到了。尽管关节炎使他越来越行动不便，他还是在欧洲和美国进行广泛的巡回演出指挥他的作品。他通常是在普罗旺斯他的故居中渡夏，在那里继续不倦地作曲。

第二次世界大战改变了他的生活方式。为了逃离德国占领下的法国，他同他的妻儿一同去了美国，并在加州奥克兰的密尔斯学院任教，渡过了战争的几年。但是战争一结束，他就重新外游，其中包括在密尔斯学院和巴黎音乐院轮流教学的年月和夏季在科罗拉多的白杨树音乐学校授课。

米约的作品

米约是二十世纪最多产的作曲家之一。1952年六十岁时，他完成了他的第三百首作品，在随后的四年中又在他的作品目录中加进了五十个新标题——平均每月创作一首乐曲。当1963年米约七十岁时，作品404号已经问世了，此时，他已经写了16个歌剧，15个芭蕾，12首交响曲，32个话剧、20个电影的配乐，29个合唱作品，30个另外的管弦乐队作品，35个各种乐器的协奏

曲（其中包括一首木琴协奏曲和一首威勃拉风[①]协奏曲），10首管弦乐队伴奏的大型声乐作品，18首弦乐四重奏，很多钢琴和各种乐器的奏鸣曲，一组犹太教堂使用的礼拜乐曲，约 200 首钢琴伴奏的歌曲以及若干二重唱和四重唱。到了他去世的 1974 年，他已经完成了 426 首作品。

这一连串的音乐从范围和性质方面都显示出极大的多样性。因此，要取得一个对它的全面印象是很困难的，这不仅是因为它的数量大，而且因为其中某些大的作品很少演出，而一些次要的作品却通过唱片得到流行和在音乐会上演奏。

米约的大部分作品是受人委托创作的，而且它们的范围和性能也由它们所起的作用加以说明了。当需要大型的、严肃的歌剧时，他写了《克利斯托夫·哥伦布》(Christophe Colomb)(1928)、《马克西米帘》(Maximilien)(1930)和《波利伐》(Bolivar)(1943)。当要求一个纪念耶路撒冷三千周年的作品时，他写了一个露天演出的歌剧(pageant-opera)《大卫》(1954)。二十年代间，芭蕾舞剧在巴黎的广泛流行，使他创作了前面谈过的芭蕾舞剧《屋顶公牛》和另外三首活泼的、非严肃性的芭蕾舞曲《蓝色的列车》(Le Train bleu)(1923)、《世界的创造》(La Création du monde)(1923)和《沙拉子》(Salade)(1924)。在为戏剧作品所写的音乐中有神话滑稽剧《海神》(Protée)(1913)，经过改编的古典希腊悲剧《三位复仇女神》(Les Eumendes)(1922)，虔诚的天主教剧《向玛丽宣告》(L'Annonce faite á Marie)(1932)以及为放焰火场面所写的配乐。许多无标题音乐作品是应一些独奏家、室内乐乐队、管弦乐团或希望有一个纪念性乐曲的公共的要求而写的。这些五花八门的作品无法按风格时期加以划分，因

① Vibraphone 一种类似木琴的电振动打击乐器。

为米约不是那类稳定地沿着一条线发展的作曲家。下面讨论一下他的有明显差别的三首乐曲。

《献祭品的人》(Le Choéphores) 是为保尔·克洛代尔所译埃胥鲁斯(Aeschylus) 的话剧所写的配乐。虽然这部作品写于第一次大战期间，那时作曲者才二十多岁，但是应属于他的大型重要作品之一。在第一段《丧礼上的怒号》(Funereal Vociferation) 中，歌唱声部的旋律是 C 大调。而乐队却以一个后边跟着升 D 小三和弦的 B 大调和弦进入，造成了强烈的半级音的不协和。这是一种很明显地同时使用两个调，而且这种"双调性"(bitonality) 或者在同时使用几个调时被称作的"多调性"(polytonality) 成为米约最喜爱的表现法之一。

《预兆》(Présages) 和《告诫》(Exhortation) 两段非常使人激动。在这两段中，米约不用音乐的声响而是只给合唱的歌词配上节奏，并且以一大组打击乐器伴奏。在乐谱的前言中，他谈了为什么在这里放弃唱的形式：

"下面可以看到有两个场景给作曲者带来了困难问题——这简直是两个野蛮的、食人肉野人的场景。这两个场景中的情感气氛一点没有音乐性。我将如何去为这种飓风般的狂暴场面谱上音乐？最后，我决定采用有节奏的语言，划分成一些小节，然后按照像歌唱一样的去指挥。"

其结果就象野人的歌唱一样令人惊奇。

《世界的创造》与《春之祭》同样是根据远古的传说，不过在构思和演出方法方面这两个芭蕾之间的差异清楚地说明了战前的审美要求与战后的审美要求如何不同。为了表现远古森林中的原始状态和神秘气氛，斯特拉文斯基写出了在演奏上极为困难的音乐，需要一支超过一百人的管弦乐队。十年后，米约的这首芭蕾舞曲则只使用了一个十七件乐器的爵士乐队。米约在他的自传中说

道：

“我终于获得了过去一直在等着的机会去使用爵士乐中的那些东西，我曾经对那些东西进行过如此多的专心研究。我采用了与在哈莱姆使用相同的乐队，十七件独奏乐器，而且我全盘采用了爵士乐的风格来表达古典派的感情。”

斯特拉文斯基的《春之祭》的布景和服装是半现实主义(semi-realistic) 的，目的在于产生原始时代的幻像。莱热尔 (Léger) 为《世界的创造》所设计的鲜艳多采和老老实实的布景和服装没有试图真实地表现非洲的森林正像米约没有试图使音乐听起来具有真正的原始味道或唤起人们对远古的想像一样。《春之祭》是为了给人一种幻觉的戏剧效果，而《世界的创造》则是表现手法上的因袭。这是用另一种方式来表现后期浪漫主义和二十世纪早期艺术之间的不同。

序曲是以在钢琴和弦乐上奏出的一个平庸的、萨蒂式的音型开始，这个音型伴奏着降 E 调萨克管奏出的一段悲哀的旋律。在这段旋律进行中，有一些小号和其它乐器作轻声的、切分节奏的“切入”。当各组乐器以不同于旋律的调的某些调进入时，各级和声之间常常富于对比性。这一乐曲中的“多调性”手法总是属于这种性质的，因为人们听到了一个主要调时，衬托着这个主要调的其它一些调就出现了。在各个调之间并不给人以平等的感觉，其效果是其中基本调得到丰富。那个基本调是经常加进一个作为点染的大三度音——#F——的 D 小调。

第一首舞曲类似赋格曲，以一个爵士乐的主旋律作为主题：

例49





这说明了米约在哈莱姆听爵士乐时，听得多么仔细。在这里钢琴是作为节奏乐器使用的。

第二首舞曲以一个缓慢的众赞歌式的乐段开始，紧接着的是一个与格什文(Gershwin)的旋律非常相似的乐段：

例50

♩=62

OBOE

STRINGS AND SAXOPHONE

第三首舞曲突出一个三个音符的音型，与四个音符的伴奏部分相对照：

例51

♩=104

E♭ SAXOPHONE

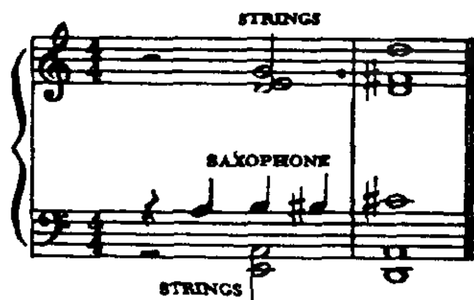
“格什文”的旋律又在弦乐上出现了。

最后的乐段非常近似爵士乐，因为各个独奏乐器在节奏声部奏出的一种理发馆 (Barbershop) 式的和弦进行上奏出各种类似即兴的装饰音型。当乐曲以摇撼的节奏进行时，气氛变得狂热起来。前边几个乐段中的各个主旋律再次出现，然后整个乐曲以一个宁静的结尾结束，在这个收束段中例 50 所示的一段旋律是由双簧管奏出和一个不可缺少的圆号上的协同演奏(obbligato)。最后的终止是很恰当的 (见例 52)。这种对爵士乐的使用，没有逃

脱开批评家们的注意。米约曾概述过他们的反应：

“批评家们判定我的音乐是轻浮的，而且在餐厅和舞厅内演奏比在音乐厅中演奏更合适。但是十年后，同是那些批评家们却在讨论爵士乐的性质、意义，还以学术性的论证指明《世界的创造》是我的最好的作品。”

例52



米约的第一交响乐的创作开始于1939年，那时这位作曲家四十七岁。但是拿它与他的以前的作品比较，人们发现在风格上很少不同之处，因为，这首交响曲中所有的仍然是一向成为他的作品特点的那些基本东西——丰富的织体，民间式的舞蹈节奏，嘈杂的音响，多调性的接连进行的乐段，宁静的田园曲，以及优美和充满魅力。

乐章的次序与通常的交响曲不同，它开始是一首田园曲，突出了长笛。“凌乱”的节奏变化像是一首乡村舞曲。这一乐章由于旋律优美流畅，听起来悠然而亲切。

第二乐章的旋律的进行参差不齐，而且用的是不协和的多调性和弦，听起来喧闹嘈杂和像铜管乐一样的味道。

第三乐章开始是由吹奏乐器出的一个众赞歌式的乐段，但是不久一种使人想起《世界的创造》中那一“布鲁斯”式乐段的风格，明确地呈现出来。两个明显不同的主旋律——一个是喧闹的、精神饱满的具有多调性的进行曲，另一个是富于节奏变化的民间舞曲——在最后乐章中形成了对比。

虽然这一交响曲写于二次世界大战中最黑暗的日子里，但是它在任何方面都有表现米约离开法国的痛苦和面临着要适应异国生活的困难问题。不管他在什么地方，不管他的心情如何，米约的音乐一贯表现了地中海的抒情主义和绚烂多彩。

风 格 特 点

二十世纪音乐的老一辈作曲家（德彪西、勋伯格、斯特拉文斯基）都是在他们前进的道路上逐渐摆脱十九世纪的音乐，可以从他们的一个作品到另一个作品中看到这一过程的痕迹，而米约开始作曲时，新的作曲手法已经是现成的了。米约最初的作品和最后的作品都是同样的不协和，而且由于他从来不是任何具体的“主义”的拥护者（例如：表现主义、原始主义、新古典主义等），他在作曲上自由地从这一手法到另一手法。

多调性是最通常与米约相联系的风格特点。他并不是第一个写在两个调或更多的调上同时进行的音乐的人，因为巴托克、斯特拉文斯基、席玛诺夫斯基（波兰作曲家）和其它一些作曲家早已经使用过这种手法。但是米约对把各种调结合在一起的效果作了系统的研究，并使这种手法成为他的乐曲的重要特征。前边讨论他的作品时，已经举出了若干例子，但是其中没有一个像他在二十年代写的五首短小的交响曲的第四首中那一例子那样显著。这五首乐曲不是通常意义上的交响曲，它们都是一个乐章的乐曲，是为各种室内重奏乐队写的。第四交响曲是为十件独奏的弦乐器写的，而第五则是有着两个主题的十个人声的卡农曲。每一部分都是以五个不同的调中的一个调进入。

包括几个和声层的写法的想法构成了米约的音乐的大部分基础。这种写法常常是多调性的，因为和声各层可能由调的不同而产生差异，不过，也存在着另外一些可能性。例如在《三个复仇

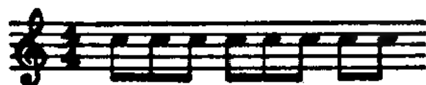
女神》中，米约把四个交叠长度不同的固定低音（每一音都由一个不协和的和弦所加重）同一些节奏音型和一条旋律线结合起来。

这种把如此多不同的成分结合成为一体，有助于使那种通常由于配器上的清晰透明而显得薄弱的织体特别增加其复杂性和显得厚密。这样的一些片断具有极大的活力，但是在一些个别部分不能明确的辨别出来时，也间或变得臃肿。

米约并非总是使用这种复杂的手法。他的很多吸收了民间音乐或流行音乐的曲作都是很单纯朴实的。在他最有名的这类作品中有《布罗温斯组曲》(1936)、《法兰西组曲》(1949)。这两首都是管弦乐曲。还有些乐曲的标题说明他不仅限于吸收法国的民间音乐，例如：《巴西的城市》(Saudades do Brazil) (1920)，《马提尼克舞曲》((Le Bal martiniquais) (1944)，《新奥尔良的狂欢节》(1947) 和《肯塔基亚纳》(Kentuckiana) (1948)。在这些乐曲中，他保持了民间的旋律，加上一种富有刺激性的和声和响亮的、铜管似的配器。

他的节奏通常是规整的，不过带有一些强烈的切分音。他最喜爱的节奏设计之一是把一系列的八分音符组合成一些不规则的节奏型。

例53



这是米约在里约热内卢学到的各种节奏之一。他经常在“抽象”音乐作品（即与民间的东西无关）中采用这种节奏。

米约是位具有卓越技术和对音乐抱有求实态度的作曲家。他既非一个等待灵感来推动他写出深奥的作品的追求内省的诗人，也不是对美学问题抱有浓厚兴趣的哲学家和理论家，而是很像一

位多才多艺的建筑师在根据他的委托人的要求设计一座工厂或一处使馆，一座教堂或一个运动场。这样使用着适当的新材料和新的建筑方法的建筑师是不会同他的时代一起前进的。米约的富有创造力的个性在他所做的一切中，不是通过个人的癖性而是通过作为他所有作品特征的良好趣味、严谨性和动人效果而明显地表现出来。

奥涅格，1892—1955

> 我的愿望和我的努力向来都是写可能为广大听众所注意的音乐，与此同时，我的音乐里要尽可能避免那些讨好音乐爱好者的陈腐东西。
>
> ——阿瑟·奥涅格

奥涅格本来不应该包括在“六人团”里，因为他这一团体的其它作曲家很少有共同之处。他连法国人都不是（虽然他生于勒阿弗尔，他的瑞士籍的父亲在那里做进口咖啡的生意），而且他先前是在苏黎世接受的音乐教育，在那里他接受的是德国人的训练。1913年他进入巴黎音乐院时，他崇拜的音乐之神是巴赫、瓦格纳、斯特劳斯和列格（Reger）——恰恰不是他的朋友米约所崇拜的对象，米约的战斗口号是“打倒瓦格纳！”

作为一位作曲家，奥涅格的音乐经历与他那些青年朋友不同，因为他的音乐所遇到的是赞同而不是米约的音乐在首次演出时所遇到的那种嘘声和喧闹。在“六人团”其它成员认为音诗已经无可挽救的过时了的时候，他仍然继续写标题音乐。例如他的一首叫作《太平洋第 231 号》（Pacific 231）的管弦乐曲生动地描写了一列火车的起动、加速和停车。尽管这一主题是来自机械化的

二十世纪（这是先锋派曾建议过的）而且采用非常不协和的体式，但是它仍然没有脱离描写性音乐的传统。由于这首乐曲具有严格的结构，是在一套众赞歌式的和弦的上边展开了一系列的音型法。这首乐曲可能同样是既“易为音乐爱好者也易为广大群众所欣赏。”

到了二十年代中期，奥涅格已经被承认是他那一代最重要的作曲家之一。他定居在巴黎，过着二十世纪作曲家的生活，接受委托为电影、戏剧、广播创作音乐、教作曲，指挥自己的作品和写关于音乐的批评和随笔。

在最后这项活动中，他写了一部非常有趣的书《我是作曲家》(Je suis compositeur)（1951），在其中，他不仅阐明了他作为作曲家的信条，而且表达了他对音乐的未来的看法。他清楚地说明了他的创作态度与他的某些同事们，特别是那些追随萨蒂的和正式放弃浪漫派传统而赞成一种较为朴素的语言的人之间的不同。至于他自己：

“我既不是多调性派(Polytonalist)、无调性派(atonalist)，也不是十二音派(dodecaphonist)。我的伟大样板是J·S·巴赫。我不打算像某些反对印象派的人那样回到简单的和声上去。”

奥涅格不赞成那些认为他们必须在他们的每一新作品中采用一种不同的风格而且保持不断革命的状态的作曲家。

他坦率地对本世纪中期缺少对新音乐的兴趣这一点表示失望：

“作曲家的职业有这样一种特殊性，它是一个竭力制作没有任何人想要的产品的人的全神贯注的活动。”

他认为一方面现在比以往任何时候有更多的音乐会演出，而另一方面因为只有同样的几首古典作品的不断反复演出而听到的音乐更少了。此外，他还责备听众是对名独奏家、名指挥比对音

乐更感兴趣。

"一个作曲家的最能得到人们承认其重要性的东西是死去。"

奥涅格在他的著作中走的更远：

"我深信，几年以后，我们所熟悉的这种音乐艺术将不复存在。它将同其它艺术一道消逝，不过音乐显然要更快一些。最后一点，我认为我们正在生活于我们的文明的最后时刻；最后的时刻必然是可悲的，而它将变得愈加可悲。"

我们很少从一个广受尊敬、享有声誉的和事业上成功的人那里听到如此令人沮丧的观点的。也许是由于奥涅格的战时经历（他一直在巴黎）和逐渐衰败的健康的原因而致此。可能他那时开始怀疑那种既为内行人又为广大群众写音乐的可能性了。不管怎样，他的书反映出一种悲观态度。这种悲观情绪在这一惶惶不安的时代即使为很多人所具有，也很少有公开表示出来。

奥涅格的作品

奥涅格写了约近二百首形式和手法上变化多端的作品。他的最有名的作品可能有他的"巨大的机器"，为朗诵、合唱、独(唱)奏和乐队所写的《大卫王》(King David)(1921)；《柴堆上的贞德》(Jeanne d'Arc au bûcher)(1935) 和《死之舞》(La Danse des morts) (1938)。奥涅格有一个根据科克托的本子所写的非常朴素的歌剧《安蒂戈那》(Antigone) (1927)。在1930到1951年间他写了五个交响曲和交响诗，如《夏季田园曲》(Pastorale d'Ete)(1920)，《胜利的贺拉斯》(Horace Victoriux)(1920)和《太平洋231号》(1923)。他那首迷人的钢琴和管弦乐队的协奏曲，(1924) 对爵士乐作出了贡献。另外，他还写了大量的钢琴音乐、室内乐和很多歌曲，以及为电影和话剧写的配乐。

《大卫王》是奥涅格的第一个重要作品，而且它的成功对他树

立起作曲家的声誉起了很大的作用。这一音乐，最初是奥涅格为1921年在瑞士上演的一出圣经剧写的配乐，几年以后他又加以重写，于是它能够作为一出清唱剧演出，朗诵者代替了原来的演员。这一音乐以清唱剧的形式一直非常流行而且得到广泛的演出。

按照现在的形式，这一作品被分成三个部分。第一部分所描述的是青年牧羊人的大卫，他与巨人(Goliath)的战斗，与以色列王索尔(Saul)的冲突。这一部分共有十四首短歌，各首之间都插入了朗诵词。这就使得在体裁上颇有零碎不连贯之感，因为很多音乐的节段太短。另外在从这一短歌到另一短歌之间，在风格变化上太突然。

《大卫王》以一个管弦乐的引子开始，在这个引子中，一段充满了增二度音的双簧管奏出的旋律暗示着犹太东方的背景。紧接着作曲家的某些风格特点变得明显了，例如不协和的持续音，四度构成和弦以及乐队各声部之间的清晰可变。第二段乐曲是大卫的牧羊歌，是一首民歌风的歌曲，在小提琴声部上有许多不协和的对位。第三段是一首由合唱队齐唱的一首赞美诗，具有明确的巴赫风格，显然是自然音阶主义的手法、强烈的节奏和明亮的小号。

在此后的一些乐段中，一些朴素的、抒情的独(唱)奏与适于戏剧的、多调性的军乐交替进行。悲哀的犹太丧歌被笼罩在表现战斗场景的不协和之中。第一部分中最给人深刻印象的短歌之一是“巫婆恩朵的诵咒”。随后的一首短歌“非利士人的进军”表现了奥涅格在独特的乐队音色上的才能。

第二部分只是由两个扩展了的短歌组成，它们是庆祝成为以色列国王的大卫的加冕礼的节日之歌和“诺亚方舟前的舞蹈”。在开头合唱中的反向进行的外声部是这位作曲家的特点。这一乐段像一块巨大的画布，奥涅格以熟练的技巧在其上画满了奔放的音

乐姿态，例如在合唱和乐队之间的齐奏的片断，简单的、四四方方的节奏型，沿着半音级上升逐渐增强到极点的各种音型，以及在男声和女声之间的相对应答的唱法（responsorial singing）。中间三拍子的一段是大卫王的舞蹈，通过节奏音型的许多反复达到了极有力的高潮。一段代天使声音的女高音的独唱预告了所罗门① 的降生。这一段以一句哈利路亚结束，这是奥涅格的最奇妙的灵感之一。

例54



这一合唱除了自由地从一个调转入另一个调外，颇有巴赫的风格。

第三部分的内容是关于大卫的壮年和死前的事件；在这部分中有更多的较长的短歌和一些从容的独唱交替进行。特别引人注意的是两首忏悔歌（短歌 19 和20），器乐演奏的以色列人进行曲和赞美歌（短歌25），在这一部分中，乐队的狂热、凶猛的气氛使人想起了《春之祭》。全曲结束在一个非常广阔的音调上。结束第二部分的那句宏壮的哈利路亚再次出现，这一次是与一段合唱的旋律结合在一起。尽管这一耶稣教的旋律用在闪耀着犹太人光辉的这一场景中犯了时代的错误，但其效果还是具有不可否认的巨大力量。

奥涅格曾经在他的文章中以一种释疑的坦率态度谈到《大卫王》，承认在第一部中，短乐曲太多。在听过一次演奏后，他说：
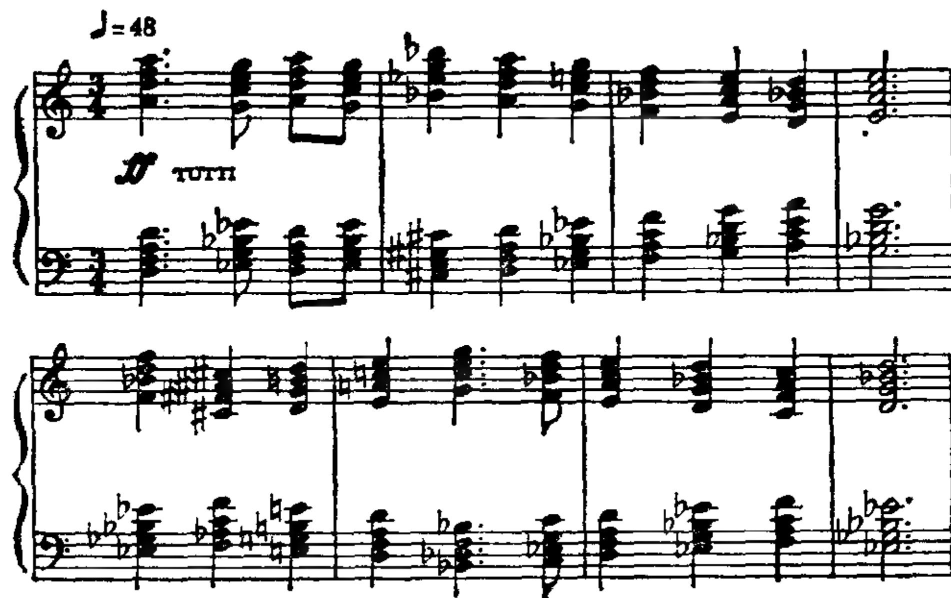
---

① Solomon，古以色列国王大卫之子，以智慧著称。

"我发现我自己对短歌感到厌烦了，而且开始考虑短歌8，因为我急切想知道是否这次它还被演唱得那样过分的快。在"先知的合唱"和在"以色列人的营地"出现时，我瞌睡着了。在唱到"上帝是我的光明"时，我又醒来。《诺亚方舟前的舞蹈》，除了它的细部，使我感到某种满意，因为它的展开部进行得很好。在第三部分中，我更喜爱《忏悔歌》的合唱。我不得不天真地和自豪地承认，在乐曲的结尾处众赞歌与"哈利路亚"的结合，据我看来是实现了我过去期望的某种东西"。

奥涅格的第五交响曲是他的成熟的、严肃的风格的范例。这首乐曲创作于二次世界大战之后，并在1952年由波士顿交响乐团首次演出。这首交响曲的副标题是"Di tre re"（三个D的），意思是指每个乐章都结束在D音上。

第一乐章直接以主要主题的陈述部开始，由整个乐队（除圆号）奏出，以庄重肃穆的、强烈的不协和和弦进行。这一片断代表了作曲者特点，值得在这里对某些细部加以研究。它由两条反向进行的旋律线组成：

例55



这两个声部的关系，进一步说明了奥涅格对反向进行的喜爱。这一两个声部的主题的每一音符，都配置一个三和弦的和声，构成了从上边的音向下，作为和弦的第五度音，从下边的低音向上，成为根音，从而产生了一系列强烈不协和的复和弦(polychord)。

在这一段由乐队全体奏出后，在小号和长号上又听到与此同样的材料，直到一个对比性的第二主题在低音单簧管上悄悄进入。

例56
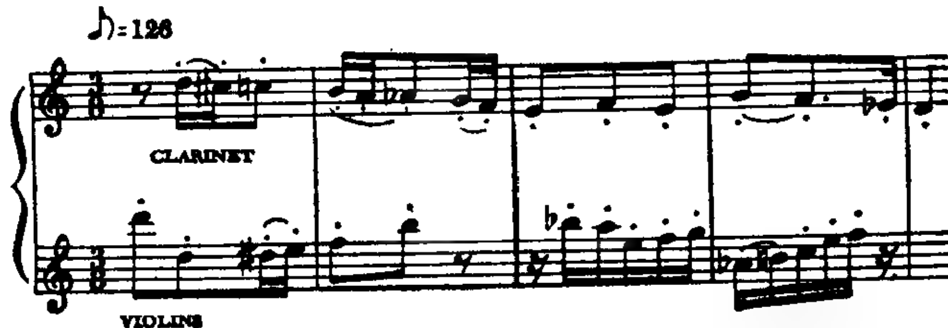


新主题采用对位法的处理，而且从整个乐队上升起，直到第一主题以最强奏的力度再现。在再现的第一主题中，在复和弦之外增加了一个新的成分——小号上奏出的尖锐的、坚定有力的各种音型。

在一个高潮之后，第一主题回到了弦乐上，以极弱的弱奏与木管乐器轻轻奏出的华彩音型相映衬。这一乐章阴沉地以第二主题中的相应材料结束。结束在弦乐的低音部D音上。

第二乐章是一段稍快板 (allegretto)，在基调和速度上与第一乐章形成了对比。它也有一个两声部的主题，由小提琴和单簧管奏出：

例57



这一乐句的九拍子结构（nine-measure structure）是很值得注意的，因为它保持了一定的时间，接续在后面的每一九小节都有从小提琴的主题中在对位上衍生出来的东西。因此，在第10—19小节中，听到了在巴松管上的一个逆行转位；在第20—29小节中，这个转位由长笛奏出，而在第30—39小节中，这一逆向转位则由双簧管同英国管奏出。这一材料被木管乐器上奏出的一些片断所遮断，而这些片断则由弦乐在不规则的时间间隔上奏出和弦加以强调，但是主旋律的一些片断以各种形式贯穿其中。

一段短小的、庄重的慢板打断了诙谑曲段。当快板一段重新出现时，单簧管和中提琴奏出第一主题和它的在一些一拍子的小片断上的倒影进行。又回到慢板，但是这次与稍快板的主题同时出现。一个在音量上和音调的激昂上的高潮随着与第一乐章相似的、按三度层积的和声法和反向进行处理的材料出现。这一乐章在一些对位上进一步展开之后，结束在低音部的一个D上。

第三乐章是一熙攘、活跃的乐章，暗示着现代世界的机械化和活力。这种类型的乐曲，在奥涅格和他的同时代作曲家的音乐里并不罕见。斯特拉文斯基和普罗科菲耶夫也是很喜欢写一些有着突然和意外的重音的由反复出现的八分音符组成的片断。

这一乐章最突出的主题是：

例 58



请注意那个增四度，它仍然给人一个深刻的印象。

在高潮的时刻，使人想起了听过的第一乐章。基本主题的各种片断出现了，而且通过弦乐的反复不停的进行表现出极大的活力。突然在两支园号的对话中听到了一个全音阶的主题。稍后它

又在弦乐和圆号之间以卡农的形式出现，使人想起弗兰克的小提琴、钢琴奏鸣曲的最后乐章。

但是，这一乐章并没有以这种积极的基调结束。那个多义的、调性模糊的主题回来了，进行的速度开始缓慢下来，而且各种低音乐器都朝着最后的音符低音区的D沉落下来。

这是与贝多芬所创立的、后来在浪漫派时代那么多作曲家所仿效的那种“艰难后的胜利”的格式完全不同的格式。这首“三个D的交响曲”是与这位作曲家的著作中所表达的幻灭的、消极的观点相同的陈述。

风格特点

奥涅格不是一位无情地把十九世纪后期音乐的理想和语汇抛在一旁的革新作曲家。他也不是一位采用各种较新发展中的任何单独一面的作曲家。在前边已引用过的他的信条，阐明了他的立场。当他认为能够有助于他的表现目的时，他使用过多调性手法、四度层积和弦，不协和对位法和各种复杂的节奏。

不过，在他的音乐中还是常常找到一些特点的。其中一个就是他习惯于在奏鸣曲式的乐章的再现部中改变第一和第二主题组的次序，使其成为一种“穹”形的结构。

展　　开

第二主题　　　　第二主题

第一主题　　　　第一主题

他还喜欢写反向进行的外声部——一个在他的音乐中如此常见的特点，几乎成为一种特殊习惯；这种例子，前面又从《大卫王》和“三个D的交响曲”选引了一些。与他同时代的其它作曲家一道，奥涅格经常使用一些同其它材料处于不协和关系的固定低音音型。这是他最喜爱的用以构成高潮的方法之一。这种例子可

以从《柴堆上的贞德》的开头和“库斯”合唱两段里看到，也可以从《大卫王》的“进行行列”、“诺亚方舟前的舞蹈”、“哈利路亚”的结尾以及“哀伤的赞美歌”中看到。在纯器乐作品中也出现一些不协和持续音的片断，例如在第一弦乐四重奏的第一乐章的结尾，在“六首钢琴小曲”(Sept Piéces Brèves)的第一第二和第四首中。

奥涅格的很多音乐都表现了具有一股巨大的冲劲。《太平洋231号》、《橄榄球》(Rugby)、《胜利的贺拉斯》都是他的风格的这一面。这种效果常常是通过在乱哄哄的、不协和的对位中使用不断反复的八分音符而获得的。

很多二十世纪作曲家都避免夸大的姿态和太嘈杂的不协和的效果。奥涅格不是这样。他写了那一时代最激动人心的一些作品。

普朗克 1899—1963

“对我来说，与其创作一首属于处在一种迷迷糊糊、遑遑不安状态的一些杰作中的一首名作，倒远远不如写一些具有完全的意识和神志清醒的平庸作品。

——保尔·瓦莱利

弗兰西斯·普朗克是“六人团”中最忠于科克托和萨蒂的理想的一个成员。他的目标看来曾经是：使人感到有趣、对人产生魅力、巧中见拙，令人愉快。

他是一个地道的巴黎人，在进入本世纪前不久出生在巴黎一个有美术修养的、音乐修养的富裕家庭。他母亲钢琴弹得很好，普朗克在五岁就开始学弹钢琴。在随卡多·维涅斯(Ricado Viñes)学习之后，普朗克终于成为一位杰出的钢琴演奏家。

曾是德彪西和拉威尔的朋友，而且是他第一个演出了他们的大部分作品。虽然，普朗克遇到萨蒂时才十几岁，但萨蒂音乐理想却给普朗克留下了永久的烙印。普朗克十八岁时就创作了为男中音、弦乐四重奏小组、长笛和单簧管所写的《黑人狂想曲》(Rapsodie négre)。这首乐曲的轻松愉快、无拘无束和带有游艺杂耍场的气氛，奠定了普朗克成为那时获得命名才几年的团体"六人团"的特许的成员资格。

普朗克的一生，除了外出巡回举行音乐会，其中包括第二次世界大战后到美国的几次旅行外，大部分在巴黎渡过。虽然他在两次世界战争中服过短时期的役，但是都免掉了参加战斗的任务，因为第一次世界大战时他年纪还小，而第二次世界大战时，他的年纪又太大了。他的音乐中所表现的幽默和朴素、直率反映了他的一生看来是非常平静的。因此，在他的早期作品和晚期作品之间或在他的宗教音乐和世俗音乐之间没有什么风格上的不同。

普朗克的作品

普朗克的音乐趣味主要是抒情性，而且在他的作品中，最重要的作品肯定是他的那些声乐作品。他的声乐作品包括了几乎150首钢琴伴奏的歌曲以及很多有伴奏或无伴奏的合唱。在合唱作品中，有一首为弥撒的谱曲(1937)，一首"圣母悼歌" (Stabat Mater) (1950)，以及若干世俗的作品。他曾经写了一首两架钢琴的奏鸣曲，一首小提琴和钢琴的奏鸣曲，若干钢琴的、管风琴的、两架钢琴的奏鸣曲以及二十多首钢琴曲。普朗克没有写过大型的正式管弦乐曲，但是他为一个吸收了贾季列夫思想的芭蕾舞剧《母鹿》(Les Biches) 所写的音乐是非常成功的。他的较大的作品中有两个歌剧《蒂列佳斯的乳房》(Les Mamelles de

Tiresias)（1944）和《卡尔默罗会白衣修士的对话》(Lse Dialogues des Carmélites)（1957）。

早期的一组歌曲《饰结》（Cocardes）（1957）是为科克托的诗谱写的歌曲，完美地体现了诗人的警辟的诗句。这是一些浮现巴黎街头即景的歌曲——由短号、小提琴、低音鼓和长号组成了伴奏，这很象那种现在在巴黎街头还有的那种街头小乐队。在这里没有任何旧式的情调。相反，歌词按照格特鲁德·斯坦因的方式一个跟另一个自由地联系起来，同时音乐的进行也非常简单朴素，还不时有意地显示一点笨拙。但不是所有普朗克的歌曲都是这种风格的。套曲《日日夜夜》（Tel Jour telle nuit)（1937）是为保尔·埃鲁阿德（Paul Eluad）的几首诗谱写的，是赞美那种真诚和直率的生活中的宁静的乐趣。第一首歌《女仆的日子》(Bonne Journee）的旋律在一些极为简单的伴奏音型的伴奏下，听起来非常从容优美，只是到了末尾才达到了高潮。没有不协和音，但有一些无准备的转调。这一套曲中的其它歌曲仍然是继续着这种安静朴素的情调。

普朗克写了两个形成强烈对比的歌剧。第一个歌剧《蒂列佳斯的乳房》是一出表现机智和聪明的超现实主义的笑剧。另一个歌剧《卡尔默罗会白衣修士的对话》就完全不同了。故事是描写一个贵族姑娘在精神上的成长。她在法国大革命时期成为卡尔默罗会的修女，并且宁愿死在断头台上，也不肯返俗。在这一作品中展现了普朗克伟大的抒情才能，同时这一作品肯定可以算作他最重要的音乐作品之一。

推 荐 读 物

米约的自传《没有音乐的札记》（1952年伦敦版）是最值得推荐的一本著作，因为书中对直到第二次世界大战前的音乐界有

精辟的见解。1949年出版的由乔治·柏克（Geoges Beck）编的《米约的作品目录》及其1956年（Heugel）在巴黎所编的补遗是很有用的材料。《二十世纪对位法》（Twentieth Century Counterpoint）（1954年纽约版）一书中有汉弗里·席尔勒（Humphrey Searle）所写的专章《米约与多调性》。

奥涅格的文集《我是作曲家》（Je suîs compositeur）已经有英译本了（1966年纽约版）。还没有全面研究奥涅格的英语著作。兰多夫斯基（Landowsky）的《奥涅格》一书中有很多有趣的照片。

奥涅格的传记最有权威性的一本是亨利·海尔（Henri Hell）的《弗兰西斯·普朗克》（1959年伦敦版）。

第十章　斯特拉文斯基
1882—1971

据我看来，音乐从它的本质来说，根本不能表现任何东西，不管是一种感情、一种精神状态、一种心理情绪、一种自然现象……表现从来不是音乐的本性。表现绝不是音乐存在的目的。即使音乐看起来在表现什么东西（情况几乎总是如此），那只是一种幻象，而不是现实。那仅仅是由于长期形成的默契，作为一种标签、一种惯例，我们所给予、所强加于音乐的一种附加的属性——总之，是我们不自觉地或由于习惯势力对音乐的本质所误解的一面。

——**斯特拉文斯基**

1914年第一次世界大战爆发时，斯特拉文斯基迁居中立国瑞士，在那里生活了五年。战争使他的生活发生了巨大的变化，从前不曾有的两个困难，现在时常折磨着这位年轻的作曲家——缺乏金钱、缺乏名声。当时俄国的革命切断了他的经济来源，芭蕾舞团的解散意味着他的音乐不能再演出了。他默默地生活着，一场大病复原后，继续作曲，写出了一些与战前使他很快成名的那些芭蕾音乐很不相同的音乐。

第一次世界大战停战后，他回到了法国，在里维埃一带的几个城市中生活了一段时间，1925年定居在巴黎，几年后入了法国籍。那时巴黎对斯特拉文斯基说来是最适合的环境，因为他在音乐里所提出的新古典主义理想正是同时住在巴黎的毕加索、纪德(A. Gide)和瓦拉里(Valery)在绘画、小说、诗歌中所表现的理

想。关于新古典主义我们将在本章后一部分加以讨论。

斯特拉文斯基的活动并不限于巴黎，他开始作为指挥和钢琴家到世界各地巡回演出，直到他逝世。他的自传记述了他进行音乐活动的旅行，极其生动地描绘了二十年代的音乐界。

1939年，斯特拉文斯基去美国，在哈佛大学作了一系列的演讲(后来作为《音乐诗学》一书出版)。当第二次世界大战爆发，他已不可回欧洲时，他就在好莱坞住了下来，并在1945年取得了美国国籍。居住地点和国籍的改变并未改变他的生活方式，他继续作曲，到世界各地指挥他的新作品。此后他的作品首演虽然没有再引起骚乱，但是每次首演，人们对之都是先抱着兴趣等待着，随后则是一场大争论。他已经不再是被忽视的作曲家了。

几乎六十年来，斯特拉文斯基被公认是二十世纪音乐的领袖和一种对生活及构成本世纪审美活动重要基础的艺术所持态度的主要代表人物。他所持的态度非常重要，这里需要加以论述。

斯特拉文斯基的主张

长期以来，人们都承认在艺术创作上有两种理想或两派。对这两种理想或两派有许多不同的成对的称谓：古典的和浪漫派的，阿波罗的(Apollonian)和狄俄尼索斯的(Dionysian)，客观的和主观的，理智的和感情的。这些成对的反义词，说明了艺术作品既表现创作者的感情(浪漫派的观点)，又是通过艺术家对所使用的材料的感受而创造出来的人工制品(古典派的观点)。虽然最高级的艺术品同时体现着两种理想，但是在不同的风格时期中，看来有一个明显的从强调这一理想到强调另一理想的转换。很多文化史学家都注意到了这一转换，而库尔特·萨克斯(Curt Sachs)在他的《艺术的共和国》(The Commonwealth of Art)一书中提供了可能是这方面最充分的材料。

在斯特拉文斯基身上，无疑也显示了这种转换的情况。第一次世界大战以来，他曾是古典的、客观的、阿波罗的理想的体现者。当然，这不是说他的音乐没有表现力，因为声音和节奏就其本性说，是有表情的。只是说，斯特拉文斯基作曲时所注重的不是（象勋伯格那样）从表现感情出发而是着重构成一套合乎逻辑的、有条不紊的音响组织。他曾用下面的话解释过他的主张：

"对于使一部作品在创作上有一个清楚的安排和作品的凝聚成形的过程来说，重要的是应当把驱动创作者想象力驰骋的、使生命的火花闪耀的一切狄俄尼索斯的成分加以适当的抑制，而且在它们使我们陶醉之前使它们服从于法则的支配：这就是阿波罗所要求的。"

那末，如果斯特拉文斯基作曲不是为了"表现他自己"，促使他作曲的动机又是什么呢？坦斯曼（Tansman）曾这样描述了斯特拉文斯基的创作态度：

"每一部作品都向斯特拉文斯基提出一个要解决的某种特殊的问题，一个理解上的层次问题，一个要克服的障碍，而倘若他没有遇到障碍，他就'制造'一个以便克服它。"

在斯特拉文斯基的《音乐诗学》的"音乐的构成"一章中，进一步阐释了他的创作态度。正如我们所料想，斯特拉文斯基认为灵感在创作过程中只起很小的作用，相反他却提出了一个作曲的"欲望"问题。

"仅仅想把吸引着我的音乐材料排列就绪的念头在我内心中引起的这种欲望，绝不是一种象灵感那样偶然的东西，而是如同一种习惯的、周期出现的东西，即使不象天生的需要那样经常不断。"

使斯特拉文斯基感到愉快的是实际作曲的活动——记下音符、制定音乐的结构。

“对我说来，工作要去完成的念头是如此紧紧地与安排素材的念头和实际创作过程中所产生的愉快的念头联结在一起，假如发生了不可思议的情况，我的作品突然以完全圆满的形式出现在面前，我将感到它使我窘迫，使我不知所措，就象受了它的骗一样。”

在这一章的末尾，斯特拉文斯基有几句非常中肯的议论。他写道：“艺术越是受到控制，越是受到限制，越是经过推敲，就越是自由的”。他谈到了他在开始创作一个新乐曲时所感到恐惧的是面对着无限的可能采取的写法。

“把我从一种使我陷入无限自由的苦恼中解放出来的是我总是能够马上转向一些有关的具体问题……我的自由就是在于我担承的每一任务上所给自己划定活动的狭小范围之内……人们越能强加克制，越能从束缚精神的锁链下解放自己。”

斯特拉文斯基是二十世纪的一位自我克制的、反对放任不羁的、非常有条理的人物。他的日常生活中每件事情的安排都是有规律的，从早上的健身操、中间几小时的作曲直到下盘中国象棋休息一下。一位他在瑞士的年月中所结识的朋友拉穆兹（Ramuz）曾经描绘了他的工作室：

“斯特拉文斯基的写字桌很象一个外科医生的器械台……各种不同颜色的墨水瓶都按一定的地方排列好。每一瓶都在上级命令的崇高的批准下执行它自己的小小任务。它们与各种各样的大小不同的橡皮、各种闪闪发光的物件、各种尺子、去墨水的褪色灵、各种铅笔刀、绘画笔，不用说还有斯特拉文斯基以前发明的、用来绘制五线谱的一种带小轮的工具……这里的整齐次序反映了内在的清晰条理。这种清晰条理也在那些由于用了各色各样的墨水——蓝的、红的、黑的（两种黑色，普通的和中国的）而显得更加复杂、更加有说服力和引人入胜地记下乐曲的大型谱纸上显

示出来。每种颜色都有它自己固定的地方，有它自己的意义和特殊的效用。一种是用来写音符，另一种写第一行歌词，第三种写第二行歌词，再有几种写各种标题。此外，还有专门写总谱中各种说明的一种。小节线是用尺子画出，而且错误处都是用一种钢制的擦除工具仔细地去掉。”

关于风格上各种变化的问题

斯特拉文斯基的创作态度所产生的结果之一导致了音乐界很多混乱和误解。那就是斯特拉文斯基的改变风格和按照其他作曲家的“方法”作曲。在十九世纪，新的音乐语言和新的作曲方法才被认为具有首要的意义，大多数作曲家都努力做到有高度的个人风格。相反，斯特拉文斯基那时似乎故意放弃曾使他如此迅速获得成功的风格，而且不负责任地从一种作曲方式飞渡到另一种作曲方式。

前边曾指出，《春之祭》曾是具有强烈表现的音乐的里程碑。对于它的不协和、不规则的节奏型和乐队的狂热音响都已经加以描述。当战后斯特拉文斯基继续作曲时，由于他的新作品完全不同于以前的作品而使钦佩他的和贬抑他的人同样都感到迷惑和失望。例如他战后第一个芭蕾舞音乐《普尔西奈拉》(Pulcinella)是建立在泊戈列西((Pergolesi)的旋律上，而且它的优美和毫不造作使期望听狂热音乐的听众大失所望。

不过这只是个开端。紧接着来到的是一些或多或少带有巴赫风格的小型乐曲。然后出现了一系列严正朴素的芭蕾舞音乐和清唱剧，充满了希腊古典音乐的气氛。在这些作品之后，随之而来的是据一些不同的作曲家如罗西尼、柴科夫斯基和格里格的音乐而改写的若干作品。这些作品提出了更加使人不解的问题，因为人人都知道斯特拉文斯基是反对浪漫主义的。“他到底在干些什

么？”“他是认真的吗？”人们提出了这样的疑问。某些批评家以批评的口吻说他是察看音乐风格的整个过去的历史的“时间旅行者”，一会选择这位作曲家，一会选择那位作曲家作为样版——其中无论哪一个本来都是最不可能的和令人吃惊的。

第二次世界大战后，斯特拉文斯基又找到了新的“情人”，威伯恩和另外两位第二维也纳乐派的作曲家勋伯格与贝尔格的音乐，并且开始采用十二音技术。这使批评家感到为难，而且一些学者以前曾指出过他的音乐与勋伯格音乐之间的差异是完全不可调和的，还曾指出，他们的两种音乐风格事实上形成了二十世纪音乐中完全相反的两极。

不为大家都了解的是斯特拉文斯基，不管在哪个作品上吸收了何种灵感，他总是典型的他自己，总是典型地表现他的音乐思想。如果一首乐曲首先是一种构成的东西，是某种造成的东西，并且不是作曲家内心生活的表现，如果它的最初动力是某种独创的东西或某种一定的东西，那末它就是没有实体的。重要的是乐曲的本身，而不是作者的独特的感情在乐曲中的展现。

斯特拉文斯基的才智和音乐想象力是极为广阔的，他的好奇和欲望总是得不到满足的。关于他处理问题的态度已经叙述过了，人们可以看出使他感兴趣和有所吸取的所有一切过去的、当前的风格，都是作为各种起点。他的群众渐渐了解到他所写的每一小节都浸透着他自己的音乐个性，不管偶然使用的是哪种具体手法。

大家早知道没有任何作曲家，包括斯特拉文斯基在内能接连写出一系列的杰作。随着时间的推移，人们把早已去世的作曲家们的伟大作品和较差的作品分了开来，而活着的作曲家则不享有这种时间给予的有利条件。我们不大常听贝多芬和巴赫的薄弱的作品，而我们对这些大师的意见是通过对他们的一些杰作的认识形成的。当斯特拉文斯基的全部作品经过筛选之后，某些根据别

人旋律所改写的因袭的以及独创的作品将会消失，而这两类中的一些作品无疑将被列入一切时代的杰作之中。

与毕加索的关系

已经指出过，斯特拉文斯基的创作态度不是独一无二的。例如毕加索的发展过程和作品就显示出很多共同点。毕加索由于他经常改变风格而在他的行业中也成为最著名的人物，他的每一作品也曾是先使人们关心地期望着，然后迎来的是欢呼或忿然不解。人们刚刚从他的一种充满理智的、解答问题的绘画的冲击下苏醒过来，毕加索便开始又以崭新的"一套法则"绘画了。因此，他也有一些以各种风格著名的时期——玫瑰色的、蓝色的、立体派的、新古典派的等等——从极端的抽象到如实的肖像到充满感情的狂放的表现主义绘画，一套使人眼花缭乱的各种各样的风格和手法。

毕加索和斯特拉文斯基处在一个很多艺术家总是一再重复自己风格的时期，却不断地进行他们那不倦的实验。他们反映了二十世纪上半叶，一个进行探索、提出问题而不是寻找答案的时代的艺术环境的气氛。

斯特拉文斯基的作品

斯特拉文斯基第一个风格时期随着《春之祭》而结束了。由于一方面他目标坚定，一方面从一个乐曲到另一乐曲的多变，在《春之祭》以后的作品很难在风格上加以分类。为了方便起见，将分三组在这里加以讨论：二十年代初期的作品，三十年代和四十年代的作品以及后期的作品。

第二个时期　约1914—约1925

这一时期的主要作品是：

戏剧作品：

《夜莺》(Le Rossignol,抒情故事，1909—14)

《士兵的故事》(L'Histoire du Soldat,配有朗诵者的舞剧，1918)；

《普尔西奈拉》(Pulcinella,芭蕾舞剧，1919)；

《玛芙拉》(Mavra,喜歌剧，1922)；

《婚礼》(Les Noces,有伴唱的芭蕾舞，1923)；

管弦乐队与室内乐作品：

《拉格泰姆》(Ragtime,为十一件乐器而写，1918)

“管乐器交响曲”(1920)

“管乐器八重奏”(1923)

“钢琴协奏曲”(1924)

钢琴作品：

“奏鸣曲”(1924)

“小夜曲”(1925)

《士兵的故事》是为三个舞蹈表演者和一个朗诵者所写的舞剧。这一作品，马上宣告了一个“新”斯特拉文斯基出现。战后的欧洲已不能负担得起贾季列夫的豪华的芭蕾舞剧了，于是，斯特拉文斯基与诗人C. M.拉穆兹合作创作了一个花费很少就可上演的小型戏剧作品。这种条件上的限制并没有防碍了斯特拉文斯基，只是为他提供了作曲上新的“一套法则”。那时他写作品不需要一个完全的乐队，而是只要有由一把“小提琴、一把倍大提琴、一支单簧管、一支巴松管、一支短号、一支长号和很多的打击乐器所组成的略具骨架的乐队。这支刺耳的小乐队，有几分像一支舞蹈乐队，用一系列刺耳的不协和的乐曲为舞台表演作伴奏。其中有一些“探戈舞曲”、“双步舞曲”、“进行曲”、“拉格泰姆曲”和“赞美曲”。小提琴手起着重要的作用，在乐曲收束部分华彩乐段中奏出极为复杂的节奏以结束乐曲的打击乐器演奏者也很重要。

贾季列夫在1919年又重新开始了他的活动。意识到战后的欧
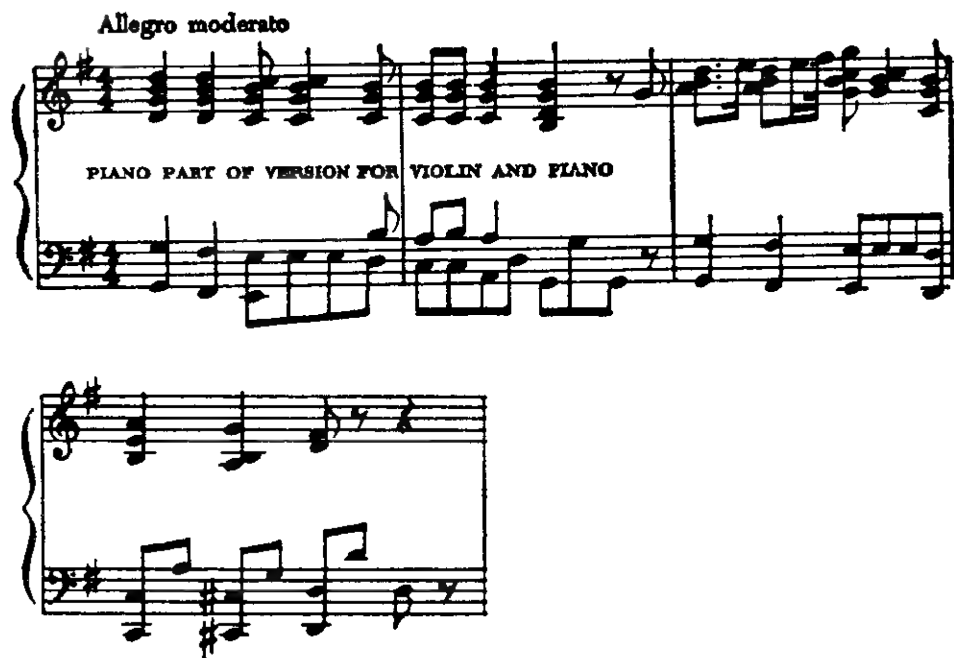
洲将对神话故事或民间芭蕾舞不再产生兴趣，他转而向十八世纪乞求灵感。这一新古典主义的趋向，事实上是反对浪漫派的，因为他这时设计了一些朴素的但十分“时髦”的作品，而不是那种大型的、充满了激情的作品。

《普尔西奈拉》这一战后第一个芭蕾舞剧，是贾季列夫、毕加索、马西奈(Massine)和斯特拉文斯基的共同产物。演出的主持人向斯特拉文斯基推荐了一些泊戈列西的旋律，斯特拉文斯基即以此为基础写成了他的总谱。这是他的第一个根据别的作曲家的音乐所写的乐曲。斯特拉文斯基曾描述过他着手这首乐曲时的心情：

“在试图担负这样一件艰巨任务之前，我不得不为摆在面前的一个非常重要的问题找出一个答案。对待泊戈列西，我的行动路线应该由我对他的音乐的爱来支配，还是由对他的音乐的尊敬支配？是爱还是尊敬驱使我们占有一个女人？是否唯独爱我们才能深入到一个人的真正本质？不过，那样的话，爱会不会减少尊敬？单单的尊敬总是不会产生出任何果实，并且永远不可能成为一种有生产能力的即创造性的因素。为了创造，必须有一种动力，而又有什么能够比爱更强有力？照我看来，提出这个问题就是回答这个问题。”

这一爱的结果是什么呢？《普尔西奈拉》既像妈妈又像爸爸。某些部分不过是泊戈列西的旋律加上斯特拉文斯基的非常有个性的配器而已。那冷冰冰而又断断续续的巴松管声、清越的簧管乐器声、嘹亮的长号声、怪异的倍大提琴声，所有这些都表明了是斯特拉文斯基的作品。如例59所示，和声也是斯特拉文斯基自己的，一些复和弦(Polychord)和不协和的持续低音给这些乏味的旋律增加了少许调味品。泊戈列西旋律的规整性不时地被拍节上的收缩或加长而搅乱。

例59



这种新与旧的混合使人感到混乱和不安，而且作曲者本人在诉苦时也感到无能为力：

我应该去做什么？有些人说，他们希望我写我以前写的那种使人感到震惊的和刺激人的音乐，另外一些人说，只有现在我才写了正当的音乐。他们认为我写的像威尔第——完全胡扯！他们听的不准确。这些人总是想要我说出我的意图，但是我决不照他们的要求去做！下次我要搞点不同的东西使他们不知所措。”

在为八个管乐器所写的“四重奏”中，乐器是一支长笛、一支单簧管、两支巴松管、两支小号、两支长号。这样的组合是斯特拉文斯基反对那种大型的战前所使用的乐队和避免浓厚的弦乐音质的进一步证明。当时，他有意识地限制他的音色“调色板”，正像初期立体派画家为了反对印象派的繁多的色彩而把自己限制在只使用棕色和灰色上一样。

斯特拉文斯基解释过他为什么选定这样一组乐器：
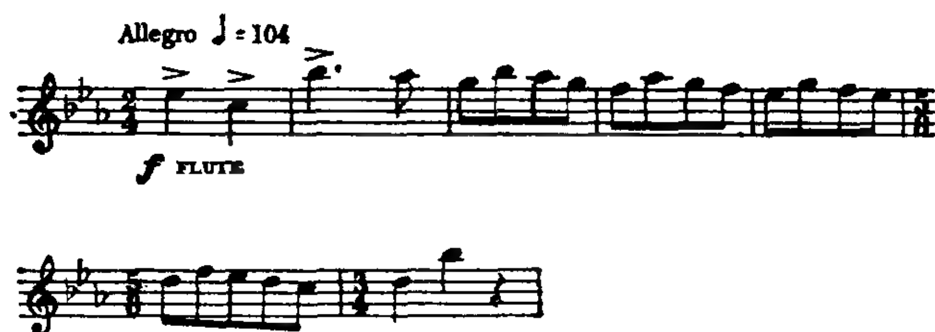
“我是在还不晓得用什么样的乐器来演奏这首乐曲即是说不

晓得它将是何种器乐形式的情况下开始写它的。只是在写完了第一部分以后才确定了这一点，那时，我才看清楚我已写出的东西的对位性素材、特性、结构要求什么样的乐队……我记得，在排定这八件管乐器的乐队上花费了多大的力气，因为它们不能够发出很大的声响来敲击听众的耳膜。为了使这一音乐能达到听众之耳，就需要这几件乐器的进入，就需要在乐句之间加进一些呼吸的空隙(休止)，就需要特别注意音调，注意强调器乐的韵律，重音——总之要在纯粹的音响设计上建立一种规矩和章法，对于纯粹音响上的考虑，我总是把它放在表现感情特点的各种因素之上。”

第一乐章以一个叫作“交响”(sinfonia)的引子开始，这是巴罗克时代作曲家们为开场的乐章所定下的标题。这一引子具有法国序曲那种独特的加附点的节奏。随着拍子由2/8到3/16到3/8到2/4的各种变化，使那平淡的旋律具有节奏变化的趣味。这一部分结束在一个转入属七的复杂和弦上。

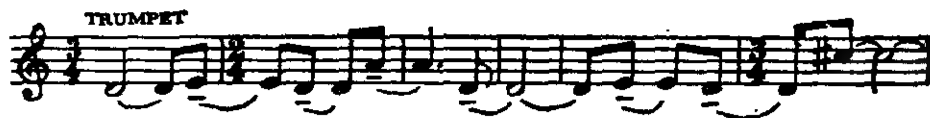
这一乐章的主体部分以这样一个主题开始：

例60



请注意那个七度的跳跃和第六小节中“多出来”的八分音符，它使人产生拍子离开了应该出现的地方的错觉。这一主题作为这一乐章大部分的基础被发展了，而且配置上一些活跃的对位。后边，小号吹奏出一个具有对比性的第二主题：

例61



重拍的不断移位、切分音和有几分陈腐的主题表明斯特拉文斯基对爵士音乐的熟悉。在这段乐曲中，有一种健康的、蓬勃的乐观主义气氛。

第二乐章是一组基于这一主题的一些变奏曲：

例62



前半部分由长笛和单簧管演奏。在这两个木管乐器奏出旋律的同时，其余的乐器则在后半拍奏出短暂和弦为之伴奏。八小节以后旋律转到一支小号上，然后又转到一支长号上。速度安详，而有一种沉静、忧郁的情调。

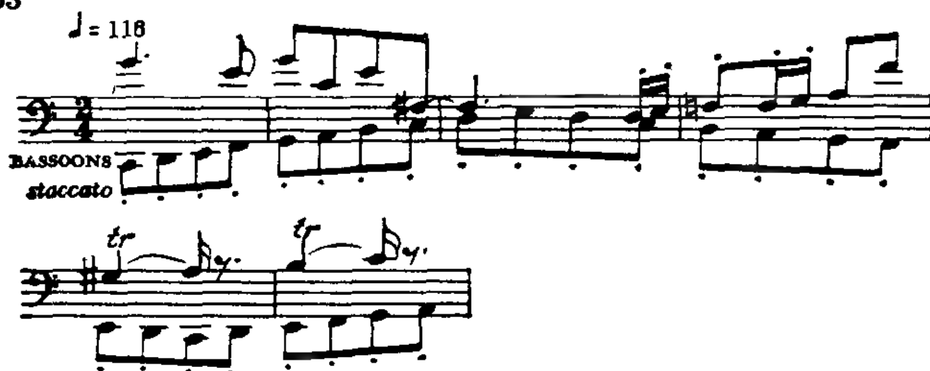
第一个变奏中没有出现第二小节里那个多姿的回音。主题首先由长号奏出，同时其它的乐器奏出从低音区到高音区快速扫过的装饰音。主题的后半部分，在后半拍上零零碎碎地由长笛、双簧管和小号奏出了。这一变奏连同末尾处长号的级进，在本乐章中反复出现了几次。

第二个变奏很像一首进行曲，其中小号非常突出。它的基调是欢乐的，而且其附点八分音符的音型使人想到“福尼库利——福尼库拉”(Funiculi-Funicula)。在后半部分中，木管乐器担负着一个更加细致的变奏乐段，不过，在结尾处，小号又复出现。第一个变奏的素材再次出现，作为引出第三个变奏的间句，第三个变奏具有牧歌色彩、单纯而不太鲜明的节奏与前一个变奏形成了鲜明的对比。这一段中很少拍子上的变化，有一种慢华尔兹的

感觉。这一牧歌被另一个"繁忙"的变奏——巴松管奏出的断奏音型所打断。旋律是在其它乐器所奏出的各种音型衬托下进行，那些其它乐器奏出的音型表现了像奥芬巴哈的芭蕾舞曲一样的欢乐气氛。第一个变奏中管乐器所奏出的各个长音列作为进入最后一个变奏的引子再次出现。最后一个变奏是一个赋格段(fugato)。

一段没有伴奏的长笛独奏用来作为进入最末一个乐章的过渡乐段。最末乐章开始如下：

例63



其基调无疑是巴赫的。稍后，从小号上听到吸收了爵士音乐的一段旋律，而这一乐章剩下的部分则是这两个主题的发展。结尾特别突出，因为它分解成许多节奏上细碎的变化。

这一"八重奏"是斯特拉文斯基所写的新古典主义乐曲中的第一首。把这样一些作品称作新巴罗克主义，可能更为准确，因为它们有某些使它们接近巴赫和维瓦尔第的精神的特点：对位的写法、乐器的使用和带有大协奏曲意味的形式，以及不使用半音阶和声和在力度变化上有浪漫派所使用的那种层次。

第三个时期　约 1925—约 1950

在第二个时期的作品和第三个时期的作品之间，风格上没有任何突变。第三个时期中的几首作品，在严格的意义上说，还是新古典主义的，因为它们吸取了古希腊的一些主题。另外一些作品仿效了一些不同的作曲家，同时，还有些作品则显示出没有仿

效任何样板。主要作品如下：

舞台作品：

《俄底浦斯》（Oedipus Rex,歌剧——清唱剧，1927）；

《阿波罗文艺之神》(Apollen Musagéte,芭蕾舞，1928)；

《仙女的吻》(Le Baiser de la Fée,芭蕾舞，1928)；

《泊塞风》(Perséphone,朗诵者、男高音、合唱，1934)

《奥菲斯》(Orpheus)（芭蕾舞，1936)；

《浪子出游》(The Rake's Progress,歌剧，1951)

合唱作品：

《圣歌交响曲》(Symphony of Psalms,1930)

“弥撒”（混声合唱和双木管五重奏）

管弦乐、室内乐、独奏、独唱作品：

“随想曲”（钢琴与乐队）(1929)

“小提琴协奏曲”(1931)

“两架钢琴的协奏曲”(1935)

《敦巴顿橡树园协奏曲》(16件弦乐器的协奏曲，1938)；

“C大调交响曲”(1940)；

“舞蹈复协奏曲”(室内乐，1942)；

为两架钢琴写的奏鸣曲(1944)；

《乌木协奏曲》(Ebony Concerto)(1945)；

“三个乐章的交响曲”(1945)

在自传中，斯特拉文斯基谈到了为创作《圣歌交响曲》而建立的一些“规则”。他被邀请为波士顿交响乐团写一首交响曲，虽然他原来无意写一首传统的交响乐作品，他认为“传统的交响乐不过是把一些性格上不同的乐曲连成一套”，但是他终于接受了这一任务。在决定写出一首在对位上有极大发展的作品后，他选了一个在其中合唱与乐队处于同等地位的乐团。此后，他决定选用“圣歌”的歌辞。这种筹划的前后次序表明了斯特拉文斯基的客观

主义的特点。这与浪漫派作曲家的主观的动机因素很不相同，他们可能先从一种想写宗教音乐的强烈要求开始，然后找到适合的歌词，然后再选择何种音乐形式。

斯特拉文斯基常常通过使用独有的特定乐器组合使他的作品获得鲜明的个性，而且根据每一具体作品的需要而选用某种乐器组合。《圣歌交响曲》中没有用小提琴和中提琴，总谱大量靠一些木管乐器，这确实增加了这一作品的严肃、古老的圣乐风味。

开头部分的歌辞是选自第39首圣歌中第12至13节的诗文。

“啊，基督！请听我的祈祷，请听我的哭声；不要对我的眼泪无动于衷。我在你面前是一个外来者，是一个客居的人，像我所有祖先的过去情况一样。啊，饶恕我，那样我就可以在走开和死去之前恢复我的力量。”

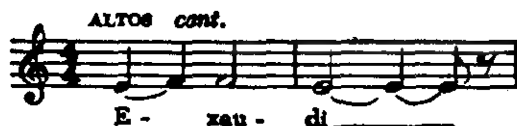
开始是一个清晰的E小三和弦，由于这一和弦的各音隔距的安排和配器方法听起来在音色和音响效果上是如此新鲜。这是沃尔特·辟斯顿(Walter Piston)与斯特拉文斯基一次关于另一作品谈话的记叙中所举的一个例子。斯特拉文斯基曾说“当我发现这个和弦时，我是多么高兴”。辟斯顿作了这样的评论：

“那是一个普通的D大三和弦，但是他（指斯特拉文斯基）指的是这一特殊的配置法、音的隔距安排和力度……当我们认识到这样的精密性表明了斯特拉文斯基在处理每一个与作曲有关的技术上和审美上的问题时所持的态度时，我们开始明白为什么他对别人的影响是必然产生的，为什么他的音乐对其它作曲家一直是一种如此巨大的激励。”

如果说，光是第一个和弦就具有如此的精密性和效果，那末对这一乐章的所有细部都安排得那么缜密，就不会感到惊奇。在开头的这个和弦之后，双簧管和巴松管奏出了一个由大三度和小三度构成的分散和弦音型。这种大小三度的并列，使整个乐章获

得了统一；几乎无一小节不出现大、小三度。这时，合唱以祈求的音调进入，

例 64



用来伴奏的一些三度音，以下面的形式出现：

例 65

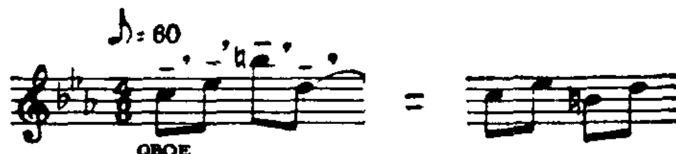


第二乐章是一个大的二重赋格。歌词如下：

“我耐心地等待着基督：他俯视着我，倾听我的哀诉。他把我从可怖的深渊中、从泥泞中拯救出来，并使我站在一块岩石上，规定了我的行动。他已经教会我唱一支新歌，去赞美上帝：很多人将听到这支歌，产生敬畏之心，并将信赖基督。”

第一个主题在乐队中开始，由双簧管在高音区上奏出。虽然它勾勒出一个大七度的轮廓，但是与整个作品的基本主题的关系是很明显的：

例 66



这里有一个这位作曲家所最喜爱的手法的例子，即把一个音符从它的原位移一个八度。于是八度的移位就产生了减四变成增五的结果。

合唱以赋格的第二主题进入，同时音乐继续着第一主题。这里有一段包含一个密接和应(stretto)的无伴奏合唱。它以一个优
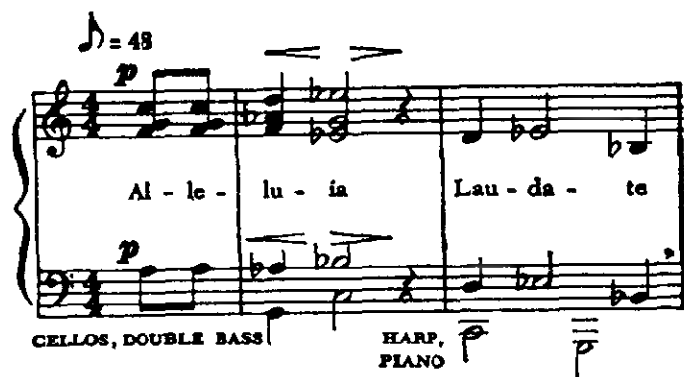
美而沉静的收束乐段结束，使人想起十六世纪的声部。结尾犹如天使般地安详，显得特别可爱。合唱部分唱出了分布在两个八度上的一些降 E 音，而低音乐器继续着基本主题。与此同时，高音小号和长笛作为一组吹奏着主旋律。

第三乐章是最长的一个乐章，歌辞是第 150 首赞美诗，一首赞美和感恩祈祷歌：

“赞美您，基督。赞美圣堂中的上帝，赞美天国中的上帝：赞美上帝的无上力量，赞美上帝的至高无上的伟大。用号声赞美他、用圣经中的诗篇和竖琴赞美他、用铃鼓和舞蹈赞美他、用弦乐器和管风琴赞美他、用响亮的铙钹赞美他。让每一个活着的人赞美他。赞美您，基督。”

这一乐章是斯特拉文斯基创作上最高成就之一。它以“哈利路亚，高声颂赞”一句开始，配上了非常朴素和直截了当的曲调，具有真正强烈的陈述性。即使初次听到都会感到难忘。
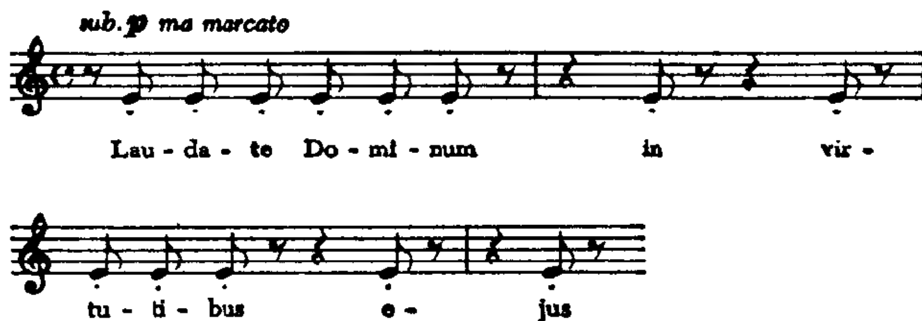
例 67



上边的两个乐思在这一乐章的中间部分和末尾都重现一次。在这一庄严的开始部分之后，由一个乐队奏出的间句引进本乐章的主体部分。这里又是斯特拉文斯基的基调——强有力的、不规则的节奏，在法国号和巴松管上反复使用的和弦、一些明亮的装饰音和一些强烈的不协和音。全段突出地使用了基本由三度联结起的动机。合唱随着法国号重复奏出的一个音符的动机唱着歌辞

进入：

例 68



这一几乎是狂暴的欢乐情调被另一个“哈利路亚”句的陈述所打断，接着，先前使用的材料的大部分又在一个自由的再现部重新出现。结尾乐段以一个自然音阶的D大调卡农开始，导入一个极其安祥的降E调小段，在四度进行的固定低音上不断的重复^{b}E、D、C、D，使人宛如听到教堂的钟声。“哈利路亚，高声颂赞”一句又最后出现一次，整个乐曲结束在一个像天使一般纯洁的C大三和弦上。

歌剧《浪子出游》(1951)是斯特拉文斯基的另一主要作品。它在威尼斯的第一次上演和接着在大都会歌剧院的演出，引起了人们极大的兴趣。

在已知斯特拉文斯基的偏爱的情况下，对他按照十八世纪莫扎特派的样板把《浪子出游》写成一出由咏叹调、二重唱和不时出现的合唱组成的“短曲”(number)歌剧，就不会感到惊奇。这些一个一个的短曲以古钢琴伴奏的枯燥的速度自由的宣叙调隔开。这是一出歌唱家的歌剧（与歌唱表演者相对而言），有许多高音出现的地方和炫耀技巧的机会。乐队的声部虽然富有异常的器乐效果，但无法与声乐的旋律线抗衡。

这一由奥登(W. H. Auden)和车斯特尔·卡尔曼(Chester Kallman)所写的歌剧脚本是根据荷加特① 的描写一个挥霍放荡

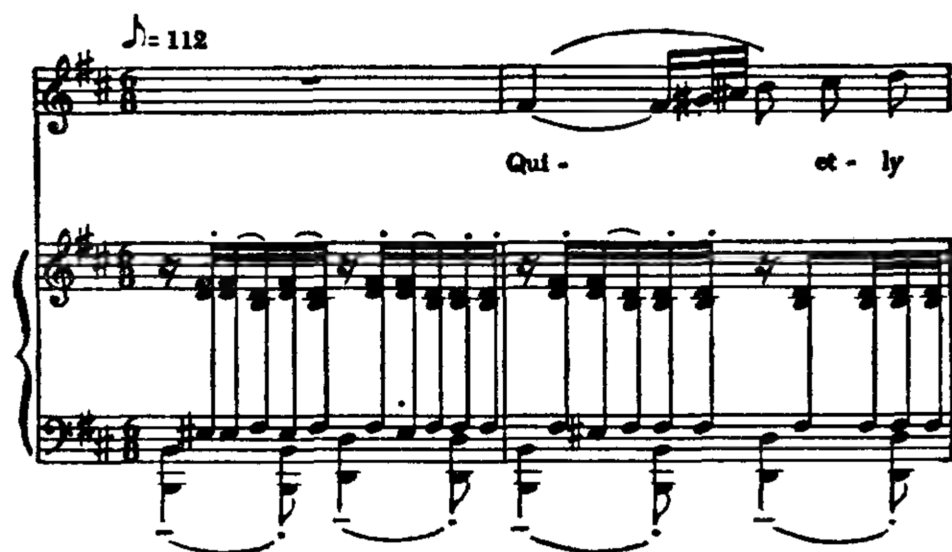
① 荷加特(W. Hogarth, 1697—1764)，英国画家。

的青年出外游历在十八世纪的伦敦堕落身亡的一套版画而编成的戏剧。像过去歌剧的通常方式，故事是在宣叙调中展开，而所产生的情感的内心活动则由咏叹调来表现。

第一幕的第二场最为典型。这一场完全由剧中男主人公汤姆(Tom)抛弃了的情人安(Ann)所独唱，这时，汤姆随坏蛋尼克·沙多一同去伦敦。安在一段宣叙调中表示了对汤姆的安全关心之后，唱出一段优美的咏叹调，祈求夜神和月神保佑他。这一咏叹调的开始如例69所示。从始至终使用了那种跳动的伴奏音型。请注意那些连线，如果没有的话本来是协和的和声。

在接着出现的一段短小的宣叙调中，安决定离开她的父亲去伦敦寻找汤姆。后边一段明亮的C大调"卡巴莱塔"(cabaletta)①是一段咏叹调，安在其中表现了她的欢乐和激动，像莫扎特的"折磨人的各种形式"(Martern aller arten)一样要求很高的技巧，而且如所预想的那样，结束在一个持续的C^2上。

例69



这出歌剧内容，从一些低级的幽默的场景到哀婉悲怆的场

① 卡巴莱塔：一种旋律是回旋式、曲体是变奏式、伴奏为三连音式的歌剧短歌。

景，十分富于变化。后者中一个动人的场景是在疯人院里边，汤姆发疯后被关在那里。把这一场与勋伯格的歌剧《期待》中最后一场作一比较是很有意思的。勋伯格通过无调性的不协和的集聚和旋律上的大跳来表现人物的发疯。换句话说，音乐本身是不合理性的。而相反，斯特拉文斯基表现汤姆发疯的悲怆场面，不去表现发疯的本身，却用了一首 A 大调的沉静的歌曲来表现它。

《浪子出游》同《唐·璜》一样，有一段闭幕词来结束全剧，这一段是要使听众确信不疑的老生常谈式的说教。这一传统的结尾突出了斯特拉文斯基的意图。他从来不曾把他的歌剧中的角色想像成为其命运将使他的听众流泪的真实人物。他们仅是一些用来为那写得非常优美的、有鲜明对比的歌曲服务的角色。

这一歌剧是斯特拉文斯基最后一个新古典主义作品。他的后期作品将在第三部分予以讨论。

风 格 特 点

斯特拉文斯基的旋律常常是建立在自然音阶上的一些短小的片断。它们经常是音域狭窄，并且当它们在一些不规则节奏型交互作用的直接推动下围绕一根轴线旋转而回到它们的本身时，具有一种即兴吟唱的性质。有时这种联结的进行被八度的移位所打断，而产生一条锯齿形的旋律线。

经常见到的斯特拉文斯基的另一旋律型是建立在一个分散和弦的各个音符的基础上。在《舞蹈小协奏曲》的第三乐章开头就是很多例子中的一个。斯特拉文斯基一向被某些批评家称为旋律贫乏的作曲家，确实如此，人们想到他的乐曲时，通常只记得某种复杂的节奏、和声和音色，而不是其旋律。他不会作为这一时代的伟大的工于旋律的作曲家留在人们的记忆里。

但在另一方面，谁也不曾说斯特拉文斯基的节奏贫弱，因为

他借助不规则的节奏编组从而打开了要求拍节前后一致的枷锁这一点，可能是他在技巧上对音乐所作的最大的贡献。在前边讨论过的一些乐曲中的例子，已经要求大家注意过了。几乎随便从他的任何一个作品中选出任何一段，都可以显示出各种惊人的节奏设计——从《彼得鲁什卡》中的复节奏（polyrhythm）到吸收了威伯恩音乐的《阿贡》中的各种休止。在他所有的总谱中，休止占有非常重要的地位，产生一种使人犹如在乘飞机飞行时突然掉进一个气穴的感觉的效果。使人喘不过气来，一霎时失去平衡，然后又恢复平静直到下一次的摇簸。斯特拉文斯基的节奏设计使人产生一种推动感和兴奋感。

斯特拉文斯基使用了变化多端的各种和弦。他喜欢在普通三和弦上加上大二度或小二度音，或者用大二度或小二度来代替三和弦，这样就产生前面已提到过的一种模糊的、界线不清的效果。人们一直把这称作“误音”（Wrong note）技术，其实这一术语并不确切，因为在他的任何作品中都没有任何偶然的东西。不过，也必须承认他的《士兵的故事》中的合唱，听起来好象有意使用错误的音构成和声。

如果可以说斯特拉文斯基有一个特别喜爱的和弦，那可能是指一个既有一个大二度又有一个小三度的和弦。我们可以在他的《三个乐章的交响曲》第二乐章中的开头部分、在《浪子出游》第二幕开场中汤姆宣叙调的尾曲中、在《士兵的故事》的“魔鬼的舞蹈”中、在《A 大调夜曲》的小回旋曲（Rondoletto）中找到很多例子。

常常一个复合结构（complex structure）可以分析为一个复和弦，即两个不同的和弦结合在一起。《春之祭》的“春天的预兆”中那个令人难忘的嘈杂的和弦就是一例。另外一个有名的复和弦是已提到过的在《彼得鲁什卡》中的那一个。斯特拉文斯基的复和

弦不总是很复杂的。他常常只是把主和弦和属和弦结合在一起。其它一些不协和的结合则是由多调性写法，或由两级或两级以上的和声的结合而产生的。

尽管斯特拉文斯基大量地、自由地使用不协和音，但是他（直到他的序列主义作品）仍然基本上是一位有调性的作曲家，他的所有作品都是以一个基本音调为基础而构成的。曾经一直称他的和声法为"泛全音阶"（pandiatonic）的和声。这一术语，即使不甚严格，还是一个有用的概念，它有使用全音阶而不具有功能和声的含义。当然，这种音乐是无法用罗马数字来分析的，因为其和弦是不局限于三度建立起的结构，而且除了乐曲最终结束在主和弦上，也没有根音进行的任何可预见的模进。

斯特拉文斯基的另一主要贡献是他使人吃惊地揭示了一整套常规乐器上潜在的新音响。他的乐思要求一种常常被称为"枯涩"的、通过非常准确的起奏方法和采用乐器上通常避免使用的音区和组合方式所获得的效果。《春之祭》开头处巴松管的独奏、协奏曲中在钢琴上要求那种难以掌握的打击乐器式的演奏的写法、《士兵的故事》中小提琴声部上那种发出括擦声的各种各样的按弦以及其它许多例子，都说明斯特拉文斯基对乐器演奏者所提出的要求。他的乐器编配组合也是很新奇的，并且趋向于每一作品都有所不同。斯特拉文斯基很少为常规的交响乐队写曲。

在斯特拉文斯基的作品中，可以看到变化多端的写法，同时有一种越来越明显的走向纯对位的趋向。虽然早期的作品常常是从上下各层来构思，其最低一层是固定音型，但后期的作品则表现了对线性写法有更大的兴趣。

推 荐 读 物

斯特拉文斯基自己的著作最为重要。他的自传《Chronique

de ma vie»英译本1936年在伦敦以《我的生活纪年》(Chronicle of My Life), 在纽约以《斯特拉文斯基: 自传》(Stravinsky, an Autobiography)为名出版。1939年他在哈佛大学所作的明确表达他的音乐美学思想的一系列演讲于1956年在纽约以《音乐的诗学》(The poetics of Music)出版。由罗伯·克拉夫特编辑、1939年在加登城出版的《与斯特拉文斯基的谈话录》(Conversation with Stravinsky)一书对这位作曲家及其人有非常珍贵的透辟见解,因为谈话中广泛地包括了各种各样的题目。与克拉夫特谈话录的第二卷题名为《回忆与说明》(Memories and Commentaries, 1960年加登版),其中有更多的往事回忆和斯特拉文斯基各个时期生活的大量照片。这一套书继续出版了《呈示与发展》(Exposition and Developments, 1962年纽约版)、《对话与日志》(Dialogues and Diary, 1963)、《主旋律与插部, 1966》、《回顾与总结》(Retrospectives and Conclusions)。布西一豪克出版社出版了一本《斯特拉文斯基已出版的作品全目》,这是本很有用的目录。

在大批的斯特拉文斯基的传记和对其作品研究的著作中,需要推荐的有坦斯曼的《斯特拉文斯基,其人及其音乐》(Stravinsky, The Man and His Music, 1949年纽约版),这本书对斯特拉文斯基的风格特点作了详细的分析;有埃里克·怀特(Eric White)的《斯特拉文斯基》(1947年伦敦版)和罗曼·弗拉德(Roman Vlad)的《斯特拉文斯基》(1967年纽约第二版)。埃里克·怀特1966年在伯克利出版的《斯特拉文斯基:作曲家与其作品》一书讨论了每一作品并有很多有价值的材料。另外,还可以看看本杰明·鲍列茨(Benjamin Boretz)的《勋伯格和斯特拉文斯基的面面观》(Perspectives on Schoenberg and Stravinsky, 1968年纽约版),这是把原先刊登在《新音乐展望》杂志上的一些论文

编成的集子。

斯特拉文斯基死后，介绍他最后年月的几本书已经出版。其中有利连·利勃曼(Lillian Libman)的《最后岁月的音乐》(And Music at the close, 1972年纽约版)、保尔·霍尔甘(Paul Horgan)的《与斯特拉文斯基相遇》(Encounters with Stravinsky, 1972年纽约版)。还有罗伯特·克拉夫特的《友谊的纪事，1948—1971》(Chronicle of a Friendship, 1948—1971——1972年纽约版)，对斯特拉文斯基其人和他的活动有精辟的见解。